

تسليم جريدة مع العلم
من المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

عالم الفكر

العدد 2 الأول 19 أكتوبر - ديسمبر 2003

رئيس التحرير

أ. بشار محمد عبد الوهاب الرفاعي

مستشار التحرير

د. عبد الحافظ التميمي

هيئة التحرير

- د. هادي الطراج
- د. رشا حمود الصياح
- د. مصطفى مسرفي
- د. بدر مائل الله
- د. محمد القبلي

مديرية التحرير

نوال النوروك

سكرتير التحرير

عبد العزيز سعود القزويني

تم التخطيط والإخراج والتنفيذ
بمبادرة الإنتاج في المجلس الوطني
للثقافة والفنون والآداب

الكويت



جريدة علمية وثقافية
تطرح القضايا والفكرية
المتعددة والأدبية والفنية
والتي لها الصلة مع الحياة
العلمية والثقافية

سعر النسخة

الكويت: 200 ريال القطيع العربي
الدول العربية: 200 ريال
الدول العربية: 200 ريال
الدول العربية: 200 ريال

الاشتراكات

دولة الكويت

للأفراد: 200 ريال

للمؤسسات: 200 ريال

دول الخليج

للأفراد: 200 ريال

للمؤسسات: 200 ريال

الدول العربية

للأفراد: 200 ريال

للمؤسسات: 200 ريال

خارج الوطن العربي

للأفراد: 200 ريال

للمؤسسات: 200 ريال

لقد اشتركت في إعدادها
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مع وزارة الثقافة
والسياحة في الكويت وترسل على العنوان التالي
السيد الأمين العام

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص. ب. 93444 - ص. ب. 93444 - ص. ب. 93444

دولة الكويت

شارك في هذا العدد

- د. محمد بن عبد الوهاب
- د. محمود جابر حسين
- د. محمد بن يونس
- د. محمد بن محمد بن
- د. محمد بن محمد بن
- د. محمد بن محمد بن
- د. محمد بن محمد بن
- د. محمد بن محمد بن
- د. محمد بن محمد بن
- د. محمد بن محمد بن

قواعد النشر بالمجلة

ترحب المجلة بمشاركة الكتاب المتخصصين وتقديم المقالات والدراسات والبحوث المتعلقة وفقاً للقواعد التالية:

- 1 - أن يكون البحث مبتكراً أصيلاً ولم يسبق نشره.
- 2 - أن يتبع البحث الأسلوب العلمي المعمول به فيها وبخاصة فيما يتعلق بالتوثيق والمصادر. مع إحقاق كشف المصادر والمراجع في نهاية البحث وتزويده بالصور والخرائط والرسوم اللازمة.
- 3 - يتراوح طول البحث أو الدراسة ما بين 12 ألف كلمة و16 ألف كلمة.
- 4 - تقبل المواد المقدمة للنشر من مستعدين على الآلة الطابعة. ولا ترد الأصول إلى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.
- 5 - تخضع المواد المقدمة للنشر للمحكم العلمي على نحو سرّي.
- 6 - البحوث والدراسات التي يشرح المحكمون إجراء تعديلات أو إضافات إليها تعاد إلى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.
- 7 - تقدم المجلة مكافآت مالية عن البحوث والدراسات التي تقبل للنشر. وذلك وفقاً لقواعد المكافآت الخاصة بالمجلة.

- المواد المنشورة في هذه المجلة تعبر عن رأي كاتبها ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس

- ترسل البحوث والدراسات باسم الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص. ب. 29996 - الصفاة - الوصل البريدي 11100 دولة الكويت

http://www.alfarooq.org.kw البريد الإلكتروني

■ في الأدب والنقد واللغة

- 7 كويت، ثاني العرب القدامى الشعراء د. إبراهيم بورانو
- 41 قراءة في تجربة الشاعر عبدالعزيز الشاذلي د. محمود جابر عباس
- 71 من النص إلى النص المترابط د. محمد قطون
- 103 خصوصية الإبداع الشعري في النقد العربي د. أحمد محمد ويس
- 125 معادلات اللغة والذات في الثقافة العربية أ. محمد همام
- 141 عالم النص - أسس المعاصرة والتجديد النقدية د. جميل عبدالجيد حسن
- 179 التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص في النص الأدبي د. توفيق فريدة
- 301 حازم الشريطاني «معداة التأثير الأرسطي في النقد العربي القديم» د. عباس أرحبة
- 323 تتألق الصدور في حوار الأسماء الروائية للمرأة والرجل أ. طهيرة أحمد إبراهيم
- 373 «السمت الرواية كمنهجية القراءة - عرض وتحليل لنقد» د. عباس عبدالكريم عباس
- «الإيهام في الشعر الحديث»



◆ الفكر ◆

إيماناً من مجلة «عالم الفكر» بشمولية الفكر الإنساني والعلم، وأن ميدان الثقافة ميدان موسوعي، يشمل جميع المجالات الأدبية والفلسفية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية والتاريخية والعلمية، فإنها تفتح على محاور متعددة دون التمييز لمجال على حساب آخر.

ويحوي العدد الجديد **محوراً في الأدب والنقد واللفظ**، حيث يتناول البحث الأول مسألة **لغة العربي القديم للشعر**، لكونه الراسد لأوضاع المجتمع، بينما يأتي الدراسة الثانية لتركز على تجربة الشاعر عبدالعزیز المقلح، وبخاصة الملامح السردية والحوارية والتخصصية والدرامية في معالجة قضايا معاصرة في شعره، وفي سياق المحور نفسه يأتي البحث الثالث متناولاً النص الأدبي كأداة للتواصل بين المختلفين في هذا الميدان، والنظر في مفهوم النص في إطار التطوير المعاصر، فيما يعالج البحث الرابع خصوصية الإيقاع الشعري في النقد العربي، أولاً باختلاف الشعر عن النثر، ثم بالاهتمام بالوزن.

إن القول بأن اللغة وعاء الفكر، يأخذ القارئ إلى بحث تناول محددات اللغة في الثقافة العربية، مركزاً على مسألة اللغة في مشروع الجابري الفلسفي، بينما يعالج دراسة جديدة في مجال النقد موضوع أسس النص الأدبي المعرفية والنقدية، ومدى علاقة علم النص بعلم اللغة، والتصنيف النوعي للنصوص، حيث ركزت الدراسة على الجوانب

الأكاديمي التلمذ مني الفاني أكثر من غيره، بينما تناولت دراسة ثانية
بنية الخطاب وبنية النص موضوعاً لها، وتمحورت حول مدى أثر
اللسانيات في الدراسة الاجتماعية والتاريخية والنفسية
والأنثروبولوجية، إلى جانب الدراسات الأدبية والتقدية وكيفية التعامل
بين بنية الخطاب وبنية النص الأدبي، هذا إلى جانب دراسة أدبية
باعتبار «تطابق الصور للرجل والمرأة في الأعمال الروائية» حيث
خلصت الدراسة إلى عدم التطابق بين أدب كل من الجنسين.

بدر سيد عبد الوهاب الرفاعي

الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب



كيف تلقى العرب الفداية الشعر؟

د. إدريس بوزوانو (*)

كثيرة هي الأمم التي كانت تعتمد في استبقاء مآثرها وتحصين مناقبها على حرب من الحروب. أما أمة العرب فكانت تحتال في تحصيل مآثرها على «الشعر الموزون القفي»، وكان ذلك ديوانها⁽¹⁾، ولم تعرف العرب في الجاهلية نوعاً من أنواع النشاطات الفكرية أو الأدبية أكثر مما عرفت الشعر، فقد كان «ديوانهم» و«منزلهم» حكيمهم، به يأخذون، وأتبه يمشون⁽²⁾، وإن كان لكل قوم من الألقاب علمهم الخاص بهم فإن الشعر كان علم أمة العرب، وكان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصبح متداولاً.

قام الشعر عند العرب مقام العلم، بل كان يمثل دور الراصد لكل حالات المجتمع والحياة. وقد تعددت وسائل تلقي العربي لثقافته، ومن أبرزها القصيدة القديمة، فقد تلقاها أول ما تلقاها عبر شكل القراءة - الفصل الأول - من خلال طووين أو مرحلتين، وتلقاها عبر وسيلة الرواية - الفصل الثاني - بمختلف فنونها وأهدافها، وعبر وسيلة السماع - الفصل الثالث - حيث كانت العرب شديدة الرغبة في سماع كلامها وهو محسن، وتلقاها عبر وسيلة الإتيان - الفصل الرابع - إذ لم يدون العرب - كما نعلم - شعرهم، بل كانوا يتناشدونه وتلقاها عبر وسيلة الغناء - الفصل الخامس - الذي فرضت طبيعة كل من البيئة والشعر والمثلي في ازدهار صناعته وكثرة عشاقه.

إن المطلع على تراثنا الشعري القديم يلفت نظره وجود علاقة واضحة بين هذه الوسائل والنس الشعري القديم، وهذا ما نطقت به مجموعة من المتخصصين التي أورثتها المنقذات

كيف نلحق العرب القديسة الشعر؟

القديسة والمواويين الشعرية سواء على لسان المديح / الشاعر حينما كان يقرأ نصه على الملقبي، أو يطلب منه أن يقرأ نص غيره، أو على لسان الملقبي حين كان يرغب في سماع أبيات تشد أو تلقى بين يديه، أو حين يطلب أن ينشد أحد إياها أو يقلبها في ذهن جميل.

وبيعتبر شكل القراءة أيا لباقى الأشكال التي تلقى بها العربي الشعر القديم، فمنه انطلقت ومن هنا الفرد بأهمية خاصة جعلني أوظف به الحديث.

الفصل الأول : القراءة

تليقت مادة ق ر أ في مجموعة من المعاجم فوجدتها تفيد لغة معنى الجمع والإضمار ومعنى قرآن معنى الجمع^(١)، قال ابن فارس: «القاف والراء والحرف المعنى أصل صحيح يدل على جمع واجتماع... وإذا همز هذا الباب كان هو الأول (...). ومنه قالوا القرآن كأنه سمي بذلك لجمعه ما فيه من الأحكام والقصص وغير ذلك»^(٢)، وقرأت الشيء قرأنا جمعته وضممت بعضه إلى بعض^(٣).

أما في الاصطلاح فقديسة تعني:

المعنى الأول: هو التلاوة: «وقراء تلاوة»^(٤)، وقال التهانوي في الكشف: «القرأة بالكسر وتخصيف الراء المهملة هي أحد أنواع القرآن سواء أكانت القرأة تلاوة بأن يقرأ متتابعاً...»^(٥)، «وقراء الكتاب:» «وقراء قرأه وقرأه وقرأه تلاوة»^(٦).

المعنى الثاني: هو التطق والتلفظ: «وفي حديث ابن عباس رضي الله عنه أنه كان لا يقرأ في الظهور والمصر، ثم قال في آخره (ما كان يركب نسياناً)»^(٧) معناه: أنه كان لا يجهر بالقراءة فيها، أو لا يسمع نفسه قراءته، كأنه رأى قوماً يقرأون فيسمعون نفوسهم ومن قرب منهم، ومعنى قوله: وما كان يركب نسياناً، يريد أن القراءة التي تجهر بها أو يسمعها نفسها يكتفيها الملك، وإذا قرأها في نفسه لم يكتفيها والله يحفظها لك ولا ينساها إيجازيك عليها^(٨).

وقراءة القرأة: هي التلفظ بالكلمات جهراً أو صمتاً^(٩).

يشترك اللغويان معاً في كونهما معاً يفيدان: عملية تتبع الكلمات المكتوبة سواء تم النطق بها أو لم يتم. (قرا) الكتاب قراءة وقرأنا، تتبع كلماته نظراً، ونطق بها وتسمع كلماته ولم ينطق بها^(١٠).

وقرأ يقرأ قرأه وقرأه وقرأنا، الرجل الكتاب تتبع كلماته جهراً أو صمتاً^(١١)، «وقره يوماً على الأصمعي في شعر أبي ذؤيب» (الطويل)

بأسفل ذات الدبر أخرد جعته

فلما أعرابي حضر المجلس القارئ مثل ضللك (أيها القارئ) إنما هي «ذات الدبر» وهي شبة عذبة...^(١٢)، «وقال عيسى بن عمر: كنت في يوم من أيامي أقرأ على ذي الرمة شيئاً من

شعره فقال لي: اصالح هذا الحرف قلت: وإنك لتكتب! قال نعم قدم علينا حضري لكم فعلمنا الخلف في الرمل^(١٢١).

شكلت القراءة وسيلة التعامل الأدبي عند العرب، وعبرها كانت تتلقى شعر شعرائها وغيرهم. وقد عرفت قبل الفطرة الإسلامية، فقد كانت العرب كلفة ومعجبة بسماع أشعارها، ولتفضيلها حتى عمدت إلى تعبير أجودها «فكتبتها بماء الذهب في القياطي الدرجة وعلقتها في استار الكعبة، وكانوا يسمون الواحدة مذهبة، فكان يقال مذهبة امرئ القيس - ومذهبة زهير، ومجموعها سبع، ومنهم قال عشر وكانت تسمى كذلك بالعلقات^(١٢٢) كما يذكر ذلك ابن عبد ربه في العقد. وتسمى بالمذهبات كما يذكر ذلك ابن رشيقي في المعجزة. وكانت المخططات تسمى بالمذهبات ذلك أنها اختيرت من سائر الشعر فكتبت في القياطي بماء الذهب وعلقت على الكعبة... ذكر ذلك غير واحد من العلماء^(١٢٣).

دلت العلقات التي تضمنت أجود ما قاله الشعراء من القصائد على رغبة في توسيع عملية قراءتها. استماعها بحدوثها أو احتذاء بنظمها، من هنا فالشعر الجاهلي كان يقرأ - ولا يروى - أن أغلبه قد نقل من أصول مكتوبة، وحضارة العرب والجنس السامي عامة قد اقتوتت أبدا بالكتابة لم تصارفها لحظة واحدة^(١٢٤). كما دلت العهود والمواثيق بين العرب بعضهم البعض، وبين العرب وغيرهم من الأمم الجاورة على وجود التوأمة الوثيقة بوجود الكتابة، ولولا الخطوط لمطلت العهود والشروط (...) وكانوا يدعون في الجاهلية من يكتب لهم ذكر الحلف والهدنة تعظيما للأمر وتبجيلا من التثنية^(١٢٥) <http://Archive.org/details/...>

أمر آخر يدل على وجود القراءة كوسيلة في التعامل الأدبي هو «الرحلة إلى البادية هاتما كانت لتحصيل القاعدة، والوقوف على اللهجات الباقية، وتحقيق صحة النطق، وتكميل جمع اللفظ، مما لم يرد في الكتب القديمة. وكان النقل عن السجلات القديمة بطريقين، التحفظ والكتابة، وما كان في ذلك الزمان وسيلة غيرهما^(١٢٦) وفي «أوائل عصر الجمع أيام كان الشعراء هم النقلة للقدم... كان الحفظ هو الوسيلة، وبعد ذلك كان الاعتماد على الحفظ والتفصيل جميعا، كما كان عند حماد الراوية، وعند أبي عمرو بن العلاء^(١٢٧) لا تخصور حصول عملية النقل كما جاءت في التصحيح الساتلين ما لم يشرطها وجود عملية القراءة.

ثم مما يدل على وجودها شيوع ذكرها بمعنى مختلفة - سمرجن لها - على لسان كثير من الشعراء، من ذلك ما جاء في الأفاقي: «حدثنا أبو نصر صاحب الأسمعي أنه قرأ شعر سويد بن أبي كاهل على الأسمعي فلما قرأ قصيدته.. فضلها الأسمعي وقال: كانت العرب تفضلها وتقدمها وتعدها من حكيمها^(١٢٨)، وما صنعت العرب بها ذلك إلا لأنها قد قرأتها في ديوان أو سمعتها في إنشاد أو استنعت بها في لحن غناء...

نقد النظم النقدية القديمة

شاع إذن التداول الأدبي عبر شكل القراءات سواء في تلقي الشعر أو غيره من الفنون الأخرى التي زعمته فزجها. وتلخص ذلك عند الجاحظ الذي عاصر فترة انتقالية فاصلة بين مرحلتين:

المرحلة الأولى، وهي التي كان التركيز فيها على القراءات التي وثقت فيه الذاكرة أساساً، وإلى جانبها حاشيتي الأذن والعين.

المرحلة الثانية، وهي التي شغلت فيها القراءات حاشية العين مصاحبة بذلك عملية التدوين التي كانت تقوم بها اليد. ولم يفت الجاحظ تسجيل أهمية المرحلة الثانية «على اعتبار أن المآثر تكون عرضة للضياع والتبديل إذا اقتصرنا على السماع والحفظ»¹¹. من هنا جاء اهتمام القدماء بالخط، ومن هنا برزت أهمية الكتابة التي ازدهرت ورغبة من العرب في تسجيل أشعارها، وحفظ عيودها ومراثيها من الاندثار والضياع.

مفاهيم القراءة:

في الاصطلاح الأدبي يبرز مفهومان للقراءة ينطلقان من عمليتين تصديرتان عن التلقي صوب القصيدة القديمة، والمعمّلتان مما ترتبطان بفئات القراءة في التصور القديم، حيث اختلفت هذه الفئات في هدفين اثنين هما: «القائدة والمتعة» أو الهدف الفني والهدف الجمالي¹².

المفهوم الأول، القراءة في ذلك العمل الذي يقوم به التلقي من خلال تتبعه للكلمات النص الشعري الطاهرة على صفحة جلد أو حجر أو ورق مطبوع.

المفهوم الثاني، القراءة هي ذلك النشاط الذي يصرّفه التلقي تجاه النص الشعري من خلال تمثله ويبحث في إحصائياته واستكشافه معانيه ودلالاته.

تنطلق كلتا العمليتين من التلقي سواء كان المخرج / الشاعر أو غيره، وكلاهما متلازمان في كل مرحلة من المراحل. وكلاهما قد تصدّرتان من الشغف نفسه، نعم قد تكون إحداهما أكثر حضوراً من الأخرى في مرحلة من المراحل من دون أن يعني ذلك انقضاء حضور الأخرى، والأمر نفسه بالنسبة إلى هدفيهما. فقد يكون أحد أهدافها أكثر حضوراً من غيره في مرحلة دون أخرى.

لنرى القارئ في المفهوم الأول يتكئ على نموذج جمالي سائد «لكل تعدد إجراءاته ضمن إطار جمالية، ويتم من خلاله التواصل مع النص»¹³، وهو الذي أنتج صنفاً من القراءة كانت «مواجهة لعالم مكتمل المعالم ليلية منفصلة بنظامها الصاوم، لا تفتح إلا على معاني الذاكرة الجماعية، والتوان الصور البلاغية، ولذلك فهي ممارسة أليقة واضعفة»¹⁴.

لم تكن هذه القراءة في هذا المستوى «إلا تقريبا من نص معلوم وثاملا في بلاغة مرسومة، إدراكا لمعنى سابق، إذاما بقوانين الصنعة، حركة في مدار العقل والحس اللذين يفرزان منها جماليا واضعفا، يعرج القارئ على الفهم والنشوق»¹⁵ والاستمتاع. يتمظهر هذا المفهوم الأول

لقراءة هي عدة أشكال. تلقى العربي بواسطتها الشعر القديم. ويتعلق الأمر كما ذكرت سابقا بأشكال: الرواية والصراع والانتقاد والثناء، وستتبعها جميعها واحدة تلو الأخرى.

أما المفهوم الثاني للقراءة فهو الذي يقع مع نص آخر. هو في الأصل قراءة لطاير وترجمان لقريحة، أو هو - بتعبير آخر - تتفاعل بين نصين، نص المبدع ونص المتلقي. وهذا ما يتجلى فيما يقوم به هذا المتلقي من شرح أو تفسير أو تأويل أو نقد ... وهذا الصنف من القراءة يشهد صناعته من قبل أن يدخل في مواجهة النص - نص المبدع الشاعر - مستعينا بتكوينه الفكري والشعوري. فهذه القراءة لا تتم من خلال النطق بكلمات النص وجمله فقط، كما هي المفهوم الأول. بل تتم من خلال مظاهر عدة منها: تفسير النص الشعري أو شرحه، أو نقده، أو تأويله ... إن نقف عند هذه المظاهر، بقدر ما سنقف عند مظاهر أو تجليات المفهوم الأول.

الفصل الثاني: الرواية

لم يفت أحدا من الدارسين والباحثين أن يشير عند تناوله أدب أمة من الأمم إلى أهمية هذه الأدب. وكما اختلفت هذه الأدب من حيث قدم اللغات أو حداثة، اختلفت وسيلة الحفاظ عليها، فبعض المجتمعات المتعملة التطور وبعضها استخدم «الخطبات» وبعضها اعتمد الكتابة، ومما لا ريب فيه أن أي أدب لا بد أن يمر بمرحلة الرواية الشفهية⁽¹⁾. ومن ذلك شعربنا العربي القديم. فقد كانت الرواية الشفهية هي المرحلة المتقدمة من ظهوره أهم وسيلة ثم تلقى الشعر بواسطتها. قبل أن تظهر الرواية المكتوبة وتنتشر أكثر فأكثر خاصة بعد مرحلة التكوين.

معاني الرواية:

تعهد الرواية لغة معنى الحمل والنقل. قال ابن فارس «الراء والواو والهاء أصل واحد ثم يشتق منه فالأصل رويت من إزاء رياء وهو راو من روى رواء... ثم شبه به الذي يأتي القوم يعلم أو خبر، فيرويه كأنه أتاهم برهيم من تلكه»⁽²⁾. وفي أساس البلاغة «روى الحديث حملة من قومهم، واليعبر يروي الماء أي يحمله... وهم رواد الأحاديث وراووها: حاملوها»⁽³⁾ و«الرواية بالكسر والواو لغة النقل»⁽⁴⁾.

أما اصطلاحاً فتعني نقل الأشعار والأحاديث. يقول الخليل بن أحمد «والرواية (رواية) الشعر والحديث»⁽⁵⁾. ويقال روى فلان فلاناً شعراً»⁽⁶⁾. و«روى فلان حديثاً وشعراً يرويه رواية»⁽⁷⁾. و«رجل راوية وقوم رواة وقد روى يروي رواية»⁽⁸⁾. و«رويت الحديث والشعر رواية رواية فلاناً راو»⁽⁹⁾. و«روى الحديث والشعر يرويه رواية»⁽¹⁰⁾.

فالعلاقة بين المعنى اللغوي والاصطلاحي هنا واضحة تتجلى في حمل شيء ما: في المعنى اللغوي أمر محسوس: الماء، وفي المعنى الاصطلاحي معنوي غير محسوس: العلم والشعر والحديث، والذي يحمل هذا وذلك يسمى راوية.

كيف نشأ النوع الأدبي الشعر؟

وهي اصطلاح «عبار الشعر» لاين طباطبا وريت الرواية بمعنى عام وخاص^(٣١).
فاما المعنى العام: فالمقصود به نقل فنون الأدب، وهي من الأدوات الضرورية لنظم الشعر.
يقول ابن طباطبا: «ولشعر أدوات يجب إيرادها قبل مراسه وتكلف نظمها... فلعنها التوسيع في
علم اللغة والبراعة في فهم الإعراب والرواية لفنون الأداب»^(٣٢).
وأما المعنى الخاص: فوجدنا:

معنى أ، الرواية: هي إذاعة الشعر ونشره، حتى يصبح سائرا بين الناس.
معنى ب، الرواية هي نقل الأشعار المحكمة المقتنة النسخ.
معنى ج، الرواية هي الكيفية التي يرى بها بيتا امرئ القيس من حيث ترتيب مصراعي كل
واحد منهما. قال ابن طباطبا: «وربما وقع الخلط في الشعر من جهة الرواة والناقلين له فيسمعون
الشعر على جهته ويؤدونه على غيرها سهوا ولا يتذكرون حقيقته ما سمعوه منها»^(٣٣).
ولا تطرح المعاني المتلفة الذكر عن المعنى الاصطلاحي الذي أورده، ولا يتعد المعنى نفسه
عن المعنى اللغوي، إذ تجمع بينهما علاقة واضحة.

عبار أخرى للرواية

لتفيد الرواية، إضافة إلى ما سبق، معنى الاستظهار عند إطلاق لفظ الإنشاء (ليس الإنشاء
كصوت) يقول أنشد القيسية يا هذا ولا تقول أروها إلا أن تلمسه برأيتها أي باستظهارها^(٣٤).
كما وردت مادة (ن) شروا بمعنى أخرى مختلفة وقد ذر الرمة على مجلس لبني طهية
فأنشدتهم: (البسيط)

<http://ArchiveBeta.Sakhril.com>

كأنني من قولي غسرساء بطرف

داعي الأطل بعبد الشأو مهيمور^(٣٥)

فقال له حيشر: ذاك أكثر ليعبره. فقبل لذي الرمة: ألا تهجو بني حيشر قال: لا، إنهم قوم
زماة، أي يروون الشعر ويرمون الرجل بمعابيه ويصيبون ما فيه^(٣٦). وحدثني حاجب بن زيد بن
شيبان بن علقمة بن زارة قال: قال جرير بالكوفة: (الطويل)

لشد قناتي من حب سارية السوى

وما كان يلقاني الجنبية لقودا^(٣٧)

فأعجب الناس وتناشدوها^(٣٨). وهدم الأطل إلى الكوفة فنزل على قبيصة بن وألى فقال
انتوكل بن عبد الله الليثي لرجل من قومه: انطلق بنا إلى الأطل نستنشدك ونسمع من
شعرنا^(٣٩). وحدثني الأصمعي قال: قال لي الرشيد أنشدني أحسن ما قيل في رجل قد لوجه
السفر فأنشدته قول عسر بن أبي ربيعة: (الطويل).

رأت رجلاً أما إذا الشمس عارضت

فبضحى وأما بالعشي فبخصر

أخا مسير جرباً أرضي تشاذت
به قلوب فهو أشعث أغبر^{١٢١}

... إلى آخر الأبيات

قال: قال لي الرشيد: أنا والله ذاك الرجل^{١٢٢}.

ودخل نصيب على إبراهيم بن هشام «هاتشه مديحا له قتل إبراهيم: ما هذا بشي». أين هذا من قول أبي دهيل لصاحبه ابن الأوزق... قال فغضب نصيب وتزع عمامته وبرك عارها وقال: لئن تاتونا برجال مثل ابن الأوزق نأكلكم بمثل مديح أبي دهيل وأحسن. إن المديح والله إنما يكون على قدر الرجال. قال فاطرق ابن هشام، وعجبوا من إقدام نصيب عليه ومن حلم ابن هشام وهو غير حليم^{١٢٣}.

قنوات بداية الشعر:

من المعروف أن الرواية لم تكن «قناة شائعة بذاته له أصوله وقواعده وطرقه» خصوصاً في مرحلة الشعر الجاهلي، حيث كان يعتمد فنتك على الرواية الشفوية، وكان غالبية العرب يحفظون الشعر ويروونه كلما دعت الضرورة إلى ذلك **لحميسا شهمة** أو ترغيباً في أمر أو فخرًا بالنفس أو زهواً بأمجاد القبيلة. وقد كان ذبوع الشعر في أطراف الجزيرة العربية نتيجة حتمية لانتشار الرواية باعتبارها الوسيلة الأولى والحاصلة لتخفيف الطعن والفتنة^{١٢٤}. أما إذا انتقلنا إلى الكتابة فهي «لم تكن منتشرة بين عامة الناس وبالتالي لم تكن في هذه الجزيرة عنصرًا يعمل عليه في نقل ما نجود به قرائح أبنائها من فن القصيدة الذي كان دأبهم وتعليم الشاغل^{١٢٥}».

كان الشعر يسري بين القبائل سريان النار في الهشيم، فلما أن تصدر قصيدة أو أبيات منها لشاعر في شعب من شعاب الجزيرة، حتى تجدها قد وصلت إلى الشعاب الأخرى، وأتاح حصول هذا الأمر وجود قنوات مهمة سهلت عملية سيرورتها معتمدة على شفط العرب وحبهم سماع ما قيل من الشعر في هجاء قبيلة، أو في الفخر بأمجاد أخرى... ومن القنوات التي كانت تأسس قاعدة رواية الشعر بين الناس في العصر الجاهلي نجد: «الوفادة على المياد، والأسفار العربية والضيافة العربية والفواقل التجارية، والأسواق العربية والحروب، والوفادات على المياد، ومواسم الحج^{١٢٦}». وهذه مجالات كانت معروفة في العصر الجاهلي، وهي معطاتها كانت تقع رواية البيت من القصيدة أو الأبيات.

يتم اجتماع الناس في تلك الفعاليات، وغالبيتهم لا ينتمون إلى القبيلة الواحدة، بل إلى قبائل متفرقة، وهي كلها كانوا يروون شعر الشعراء الفلاني الذي ذكره في شاعر قبيلة بني فلان وهكذا، فينتقلها من حضرة إلى من غاب، ثم يسميها أهالي قبيلته، وهكذا تنتشر في الأفاق، وتسمع هنا وهناك.

كيف نشأ الشعر العامي في العراق؟

لم إن مجيء الإسلام لم يجعل العرب يتخلون عن ديانتهم في فرض الشعر وإنشاده وروايته، خصوصاً أن الدين الجديد لم يحرم كل الشعر، فتابعوا إنشاء بحضرة الرسول صلى الله عليه وسلم، وبعد وفاته، وهي عصر الخلفاء الراشدين بالوئحة نفسها، لكن مجيء الدولة الأموية وانتشار الإسلام خارج الجزيرة العربية ودخول عدة طوائف عربية في دين الله أفواجاً بدت الحاجة ماسة أكثر من أي وقت مضى إلى استحضار الموروث الشعري والإكثار من الرواية انطلاقاً من عدة اعتبارات وهي:

- (أ) صراع الحضارات.
- (ب) مقاومة التحن وتأسيس قواعد في اللغة وبهاقي العلوم.
- (ج) معاملة الخلفاء ومسامراتهم.
- (د) الضرورة الحضارية^(١).

لقد حصل الانتقال من الاعتماد على الرواية الشفوية إلى الاعتماد بشكل أكثر على الرواية المكتوبة. ولعل أول التصنيف التي يمكن أن نعدّها الأثرية الأولى أو الإشارة الأولى لهذا الشق من الرواية كتب: الفضليات للمفضل الضبي، والأصفياء للأصمعي... وهي مقدمة الكتب جميعها كتاب الفضليات حيث جمع فيه صاحبه مجموعة من أشعار الشعراء، ثم لفت على القول نفسه أو قريباً منه باقّي التصنيف الأخرى.

تقد بلغت رواية الشعر مبلغها في العصر الأموي لا تحصى، فتمت لذلك ولا لتطور علمي أدى إلى ذلك، كما يقول عبد الحميد الطلقاني، ولكن الظروف وجدت الدولة نفسها محاطة بها، حيث تجاوز الاشتغال بالرواية هؤلاء الرواة الذين كانوا يجلسون في أرجاء المدينة يفاخر كل واحد منهم الآخر بما روى لشاعره، إلى أوتك الأُمراء والخلفاء الذين تفاضلوا بها في نصوص بعض الشعراء، «فقد ذكر شعر الحارث بن خالد وشعر عمر بن أبي ربيعة عند ابن أبي عمير في مجلس رجل من ولد خال بن العاص بن هشام فقال للتنصير لشعر الحارث: أليس صاحبنا الذي يقول (...) فقال له أبو عمير: يا ابن أخي استر على نفسك، وأكتم على صاحبك، ولا تشاهد المحافل بمثل هذا»^(٢).

وكانت رواية الشعر من أعباء الدولة الأموية صوّفت بعض الأُمراء والخلفاء إلى أن ترسل لمرسائنها فاستقدمهم بحاجة تعليم أبنائهم، فكانوا يرسلون بأبنائهم إلى البادية ليصنعوا أو يستقدمون لهم للتدوين برويهم الشعر، أما الرؤساء فكانوا يستدنون الشعراء ويستمعون إليهم، ويأخذون في أسباب هذه المذاكرة حتى إذا استمعى عليهم أربوا فيها يريدوا إلى العراق ليأتيهم بالجواب^(٣). وكان الخلفاء يستمعون ما يروي لهم من جيد القصائد، «دخل نصيب يوماً إلى عبد العزيز بن مروان فأنشده قصيدة له يمدحه فأمجبتها، وأقبل على أبيهم بن خريم فقال: كيف ترى شعر مولاي هذا؟ قال هو أشعر أهل جليلة، فقال: هو أشعر وألّه منك قال أملي أيها الأمير»^(٤).

واستمرت رواية الشعر وازداد شأنها بمجيء الدولة العباسية، فزدهت في عهدهم مجالات أخرى، وبماضها ظهر الرواة الشعراء اللغويون والنقاد...

أهداف رواية الشعر

تأليف رواية الشعر، أهداف ثلاثة:

أولاً: الهدف التعليمي

ويتجلى من خلال ملازمة متعلمي نظم الشعر للشاعر باعتباره من فطاحل الشعراء، يعلم علوم الشعر وفروعه، وقد يكون من أسرة الشاعر كأيبه أو خاله أو عمه. والرواية تقتصر على بروي شعر شاعره وغيره حتى يستطيع عبده على نظم الشعر، وهذه مرحلة مهمة في مسيرة الشاعر، يقول حازم القرطاجني: «وأتت لا تجد شاعراً مجيداً منهم إلا وقد لزم شاعراً آخر لمدة طويلة وتعلم منه قوانين النظم، واستفاد منه العربية في أنحاء التصاريح البلاغية، فقد كان كثير أخذ الشعر من جميل، وأخذ جميل من هذيل بن خثعم، وأخذ هذيل من بشر بن أبي حازم وكان الحظيفة قد أخذ علم الشعر عن زهير، وأخذ زهير عن لؤس بن حجر، وكذلك جميع شعراء العرب المجيدين المشهورين»^(١٢٠). ويذكر أن أبي عمرو بن العلاء عن رواية كثير فقال: كنت مع جرير وهو يريد الشام فطرب، وقال: أنشدني لأخي بني مليح يعني كثير - فأنشدته حتى انتهت إلى قوافي (الطويل)

وأنشدني يعني إذا ما سبقتني

فقلت يحل العنصر سهل الأياح^(١٢١)

فقال:

لو أنه يحسن بشيخ سبلي النخيل

لخرت حتى يستحي شاعر علي سرور^(١٢٢)

كان الرواية ملازمة للشاعر بروي شعره وبروي شعر غيره - ففهم هذه الرواية التي يأخذ الشعراء بها أنفسهم [لا أن تكون نوعاً من الدراسة وسيلة يتخذونها من وسائل هذه الصناعة يستعملونها بها - إلى جانب الطبع - على بلوغ الغاية التي يهدفون إليها والتبريز فيها]^(١٢٣)، على النحو الذي يذكره الأصبغي: «لا يصير الشاعر في فريض الشعر فحلاً حتى يروي أشعار العرب ويسمع الأخبار ويعرف المعاني وتصور في مسامحة الألفاظ»^(١٢٤).

ومن مظاهر الهدف التعليمي وصية العلماء بتلقب الأبناء بها، «ورد عن الزبير بن بكار، وهو أحد العلماء بالأنساب والأخبار، قال: سمعت العمري يقول: رويوا أولادكم الشعر فإنه يحل عقدة القسان ويشجع قلب الجبان»^(١٢٥). وكان الخلفاء والأمراء يطلبون من مربي أبنائهم من الرواة العلماء أو الشعراء أو من مولاهم الرواية أبنائهم بروايتهم شعر الشعراء، ويفضح عن ذلك صاحب الجيوش، وأخبرنا الفضل عن علي بن طاهر الذهبي عن أبي عبيدة عن مجاهد الشعبي أن عبيد الله بن

كيف نشأ الشعر النبطي القديم؟

مروان قال لؤبب بنيه: أديهم برواية أشعار الأعشى فإن لها عذوبة تدلهم على محاسن الأخلاق. فإتاه الله ما أنجز بهرما وأصلب مسخرما^(١٢٠). وفي هذا المعنى يقول أبو الفرج الأصفهاني «كان الرشيد معجباً بشعر أبي العتاهية فخرج إلينا يوماً وفي يده رقعتان على نسخة واحدة، فبعث بإحدهما إلى مؤدب أولاده وقال: ليروهم ما فيها». ودفع الأخرى إلي وقال: «من هي هذه الأبيات...؟». كما أن الشعراء يوصون أبناءهم برواية الشعر. وهو ما جاء على لسان الرزياني «أخبرنا ابن يزيد قال: أخبرنا الرباعي قال: حدثنا محمد بن سلام قال: قال سلم بن قتيبة: يا بني أرووا ما هجأنا به الفزني ولا ثرووا ما مدحنا به جرير^(١٢١). ربما تكون شعر الفزني في الهجاء ممتازاً بخصائص غير موجودة في شعر جرير، والأولى أن يروى للأبناء في مجال الترويح والتعريس على نظم الشعر الجيد والتميز من الشعر، حتى يستقيم لسانهم ويشتد عود لغتهم.

ثانياً: العصر العباسي

يتجلى هذا الهدف في مظهر تسابق أهل القبيلة إلى رواية شعر شاعريها وشعر غيره من الشعراء في أثناء الوفادة على الماء، أو في الأسواق أو غيرها من المجالات التي تكثر فيها الفدا. وفي مظهر تحقق التنافس على الشاعرية وهو يروي لهم أشعاره أو أشعار غيره من الشعراء. وفي مظهر تسابق الشعراء على رواية شعر الشعراء حتى يقال «فلان أروي من فلان». وهذا ما أكده صاحب الوضوح بقوله: «يروى أنه اجتمع بالدميرة رواية جرير ورواية جميل ورواية كثير ورواية جميل ورواية الأحوص فادعى كل رجل منهم أن صاحبه أفضل. ثم تواتروا بسبعة عشر الحسين فأتوها وأخبروها...^(١٢٢). هذا التنافس بين الرواة في رواية شعر الشعراء تطبيقاً للمكانة وتقبلاً لأروي الشعراء، أو أكثر الشعراء رواية. كان يغذيه اختيار الناس وحرضهم على تقليد ذلك الشاعر الذي لقب بذلك اللقب على غيره. يقول الرزياني في هذا الصدد: «حدثني سليمان بن صباية قال: بلغني أن كثيراً قال: والله إني لأروي لجميل ثلاثين قصيدة لا يعرفها الناس ولا يروها أحد غيري^(١٢٣). وكان الخلفاء والأمراء أيضاً يكلفون بالترويح هؤلاء، ليرووا لهم الأشعار في مجالسهم ويستمتعوا بها في ليالي أنسهم.

ثالثاً: العصر الفاطمي

برز هذا الهدف حينما أصبحت الرواية في عهد النقاد الفاطميين أداة لحفظ التراث العربي من عوادي الزمن من خلال حركة الجمع والتجميع، وما والكب ذلك من عمليات التوثيق والتخطيط، اعتماداً على جعله من المقاموس الصريحة أو الضمنية وغيرها من الضوابط العامة التي تعين على ضبط رواية الشعر أو توثيق تسميه إلى قائله...^(١٢٤).

هكذا وضعت مجموعة من الشروط المحددة الوظيفة الاختيار الشعري النبلي أساساً على الرواية، ومن أهم تلك الشروط:

- بعد النقاد حسن اختيار الأشعار عموماً مسألة خاضعة للعقل: «وقد قيل اختيار الرجل قطعة من عقله كما أن شعره قطعة من علمه^(١٢٥). لكنهم جعلوا حسن اختيار الأشعار للحفظ

يتصدره مقياس البلاغة سواء علم أن الشعر أبلغ البلاغة^(١٢). وقد جربهم هذا الأمر إلى البحث في اتجاهات الرواة، إذ تبين لهم أن هناك اتجاهين: الاتجاه الأول وهم الرواة العلماء الذين يروون الغريب والمحبة اللغوية كثاني صيغة والأصعقي، يقول الجاحظ: «ولم أر غاية التعويين إلا كل شعر فيه إعراب». ولم أر غاية رواة الأشعار إلا كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج، ولم أر غاية رواة الأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد والمثل^(١٣). أما الاتجاه الثاني، فهم الرواة الذين اهتموا باختيار الأشعار، وهم أولئك الذين غلبوا المقياس الأدبي، فهو ينتج عنه استنساخ النوال كما يذكر ذلك توفيق الزبيدي في هذا النص: «إن ما يحفظه الشاعر من الأدبيات إنما يؤدي إلى استنساخ النوال في المخيلة، وهذا النوال يخص الألفاظ والمعاني، وقد أشار الجاحظ إلى أن الرواية تقوم بدور ألقية اللغوي، وفيه فتنه قدح شرارة الخلق^(١٤)، ونجد هذه النظرية صدى عند ابن طباطبا، يقول في هذا المعنى: «فيتبقي للشاعر في عصرنا ألا يظهر شعره إلا بعد لقنه بجموده وحسنه وسلامته من العيوب التي فيه عليها وأسر بالتعويض منها ونهي عن استعمال نظائرها... بل يديم النظر في الأشعار التي قد اختارناها لتتصلق بمعانيها بفهمه، وترمخ أسوأها في قلبه، وتصير مؤلفاً لطبعه، ويدرب لسانه بألفاظها، فإذا جالس فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاد مما نظر فيه من تلك الأشعار^(١٥)».

ومن المقاييس التي اعتمدت في المختارات المعاصرة للرواية عربيتها، بمعنى بذلك أن لا رواية إلا لشعر العرب الخالص وهذا قول ابن خلدون في هذه المسألة «والجواب أن الألفاظ التي يجب أن تعتمد هي الألفاظ التجديدية^(١٦)» <http://Archivebota.Bakhtu>

مقياس آخر أشار إليه النقاد، وهو مقياس الإيجاز، ومضاء في هذا المجال كفي إلى جانب معناه المكثف، والكم هنا مرتبط بالذاكرة، إذ كلما كان النص موجزاً سهل حفظه^(١٧). هذه جملة من المقاييس التي ضببطت الهدف التوثيقي لهذه رواية الأشعار، وهي مهمة ليست سهلة، فقد كان لها رواها سواء في مرحلة بساطة المقاييس والأحكام، أو مع مرحلة قوة المقاييس ووضوحها مع الرواة العلماء واللغويين..

لم تكن كل الأشعار تتساوى في روايتها من طرف الرواة أو غيرهم من القاريين، وترجع أسباب ذلك في كثير من الأحيان إلى خصيصية أو ميزة في ذات الأشعار دون أخرى، فتروى هذه ولا تروى تلك، «فيل لابن الزبيدي: إنك تقتصر أشعارك فقال: لأن القصص أروع في السماع وأجول في المعامل» أو بميزة في الشاعر أو الشعراء دون غيرهم، يتضح ذلك من قول المحطبة لكعب بن زهير «فإن الناس لأشعاركم أروى، وفي أحيان كثيرة يكون التعليل بأسباب متفاوتة، بل إذا قارنت بين الشعر المروي وغيره تجد أن الثاني رجحت كفته في ميزان النقد لكن تجد الرواية قد طهرت الأول ولم تقل بالثاني على رغم رجحان كفته «وهذه أميات للأخطل وبيت لجبرير لو وضعتها في ميزان النقد لثقلت موازين الأخطل، ولكن الرواية طهرت بيت جبرير

تجربة اللغة العربية الفصحى الشعرية

فحكم له على صاحبه: «ذاكر الشروق والأخطل وجبريل فقال له الأخطل: والله إنك وإني لأشعر منه، غير أنه أعطي من سيرة الشعر شيئاً ما أعطيتك لقد قلت بيتاً ما أعرف في الدنيا بيتاً أحسن منه» (البسيط).

فومر إذا استبح الأضياف كلهم
قالوا لأشعر بولي على النار^(٢٢)

تمامه: (البسيط)

فتمسك البول بخللاً لا تجوده
ولا تمول لهر إلا يفتل^(٢٣)

وقال هو: (الكامل)

والتمسلي إذا شجحت للفرى
حل أسنة وقفل الأمثال^(٢٤)

فلم يبق سقاء ولا أمة إلا رواد، قال: فحظيتا يومئذ لجبريل إنه أسير شعرا منهما^(٢٥).
نظير كيف أن هذا البيت اجتمع على روايته هؤلاء جميعاً بالرغم من أنه لا يصل في نظر الأخطل درجة ما وصلته أبياته، فهل يمكن أن نقول: إن معاني رواية الناس فيه مضبوطة بمقاييس معينة؟ ربما يكون هذا الأمر حاسماً في شق الرواية الشفوية، أما في شق الرواية المكتوبة فالذين اضطاعوا هذه المهمة أكثرهم من القراء والرواة العلماء واللغويين، ومعلوم أن مقاييس هؤلاء محددة ومضبوطة.

أثر الرواية على الخطأ

لا يخفى على كل دارس ما للرواية من آثار عميقة «تعتبر محوها»^(٢٦)، فقد «كان بنو العجلان يسخرون بلقيهم هذا لدلائله على تعجيل قري الأضياف، فلما حجابهم النجاشي بقوله: (الطويل)

وما سمي العجلان إلا لسؤلهم
خذ القعب وأحلب لها العبد وأعجل

فذهبوا يسلكون أمرهم إلى مصر، ومن بعد ذلك صاروا يطأطئون رؤوسهم بعد أن أخذ هذا البيت سبيله إلى الذبوع على ألسنة الرواة»^(٢٧)، فالتفوس قد تفضت ولهذا وتجمد ولكن، ولكن الرواية يستغني عليها أن تعود فيما بدأت به والشاعر لا يستطيع أن يعود فيها قائلاً، والرواي لا يستطيع أن يعود فيها روي عنه بعد أن وقعت ذلك الأسجاع، وجري على الألسنة، وهل تجد في بني نعيم عيباً يعرفون به أو نقصاً يوسمون به إلا ما صنعتهم بهم بيت جبريل حيث هجا شاعرهم به، فروي البيت أكثر الناس، فخلقت رواية هذا البيت بالنسبة إلى كل فرد من أفراد القبيلة صنفاً نفسياً حتى لا يكاد يذكر انتسابه إلى قبيلته - قبيلة بني نعيم - من مثله.

وسميت قصيدة جرير التي احتوت هذا البيت بالقصيدة الدامغة، لأن جرير دمع بها الواعي النجمي أي أصاب دماغه^(١٢٠)، فاما البيت فهو الذي يقول فيه جرير: (الواحد)

فَغَضَّ الطرفَ إنك من نسيب
فلا كعباً بلغت ولا كلاباً^(١٢١)

وكان الخوف شديداً من أن تروى أشعار في مطلق سواء تعلق الأمر بالمتلقي / القمودح أو المتلقي / الشاعر أو المتلقي / الرواية نفسه إذا كانت الرواية تتعلق بأشعار في غرض الهجاء أو التخرير. أما إن كانت في المدح فتروى المتلقي بمعنى إلى ذلك سعيها، أما في غير المدح في الهجاء أو التخرير فتجد المتلقي جزئها خائفاً يتوقف من رواية الناس أو الرواة لأشعار تذكر عيوبه أو تسيئه أو تشتمه، «جاء رجل إلى حماد الرواية فأنشده شعراً وقال: أنا قلت، فقال له أنت لا تقول، مثل هذا ليس لك وإن كنت صادقا فأهجنني، فذهب ثم عاد إليه فقال له: قد قلت فبك»

سيعلم حماد إذا ما عجزه
ألتحل الأشعاراً المرأ شاعر
العرز حفاً نذير طفه
وأعصر عنه ما نحن لناذير

إلى آخر الأبيات

فقال حماد: حسينا عافاكم الله هذا القدر وحسن الله في طلبنا أنك شاعر، وأنت قائل هذا الشعر وأجود منه، وأجب أن تكتم هذا الشعر ولا تشيعه فتشتمعني، فقال له: قد كنت أغنى عن هذا، والنصرف الرجل وجعل حماد يقول: أسمعتم أعجب مما جررت على نفسي من الهلاكة^(١٢٢).

وقد تحمل الرواية وجهها إيجابياً، وقد تحمل وجهها آخر سلبياً، من هنا يبقى مجال توظيفها والفرض منها هما المحدودين الأسامييين لدورها ووجهتها.

الفصل الثالث: السماع

إن السماع لغة، صوت يسمع به الكلام ليشاع، «والسماع ما سمعت به فشا»^(١٢٣)، وقال الأزهري في التهذيب: «والسماع أيضا ما سمعت به فشا» وتكلم به^(١٢٤)، وهذا المعنى نفسه موجود في الصحاح واللسان وتاج العروس، «وقالوا أخذت عنه سمعا وسماعا جاءوا بالتصديق على غير فعله، وقالوا سمعا وطاعة»^(١٢٥). واصطلاحاً هو كل ما يلتزم به السامع من الأصوات، ويطلق على الغناء، قال ابن عباد في المحيط في اللغة: «والسماع: الغناء»^(١٢٦)، «والسماع الغناء وكل ما يلتزم به السامع من الأصوات»^(١٢٧)، «والسماع الغناء المسموع»^(١٢٨)، «والسماع: الذكر المسموع الحسن الجميل والغناء»^(١٢٩).

كيف تلعب الحروف المتحركة الشعر؟

والإنتشاد أيضا يدخل في باب السماع باعتباره صوتا، فالإنتشاد صوت وأصوت سماع. وهذه الثلاثة عناوين لشيء واحد لأن كلا منها يؤدي إلى الآخر^{١٢٦}. وفي رواية مسند أبو عمرو بن العلاء: «هل كانت العرب تغليظ؟ قال نعم ليسمع منها»^{١٢٧}.

كانت حاجة العرب شديدة إلى سماع كلامها محسنا، يصف حازم هذه الحاجة فيقول: «والشدة حاجة العرب إلى تحسين كلامها اختص كلامها بأشياء لا توجد في غيره من اللسان الأمم. فمن ذلك تعاقب المقاطع في الأسجاع والقوافي (...)، فكان تأثير المجازي المتتوعة وما يتبعها من الحروف المصوتة من اعظم الأعيان على تحسين مواقع التسموعات من القفوس، وخصوصا في القوافي التي استقصت فيها العرب كل هيئة تستحسن من افتراءات بعض الحركات والسكنات والحروف المتعاقبة»^{١٢٨}.

يشير بعض الدارسين إلى ارتباط السماع بالغناء والإنتشاد. إذ «من الملاحظ أن التلقي عن طريق السماع يرتبط ارتباطا يتناشد الأشعار والتغلي بها وما يتطلب ذلك من صوت حسن»^{١٢٩}. ويضيف: «حسن السماع هو الميزة أو الصفة المحببة التي تحفظ لمتلقي الشعر شخصيته وتديم توازنه الثقافي، ولم تغير عبور الأدب والتغيرات التي رافقتها من حسن السماع شيئا، فقد ظل السمع أيا للتلقي»^{١٣٠}. وإنما الكلام كما يقول القاضي عبدالمعز الجرجاني «أصوات محلها من الأسجاع محل القوافي من الأسجاع»^{١٣١}.

سمحت أمكنة ومجالات كثير من السماع الشعر. وقد ذكرت في كتابها سواء تعلق الأمر بسماع الشعر إنشادا أو غناء... «في مجموع يتقدم الشعراء ويحفظهم أو يجمعهم بالتلقي / المصوح...» عن أبي هاتم عن الأصمعي قال: «نزلت يقوم من (غنى) وقد جاؤوا فيلن من بني عامر بن صعصعة، فحضرت نادهم وهناك شيخ طويل العلق عالم بالشعر، قد جعل الناس يأتونه من كل ناحية فيجلسون إليه ويتشدون أشعارهم، فإذا سمع الشعر التبيد فزع الأرض بمحمله فيلنذ حكمه على من حضر منهم بشيء إذا كان ذا قدم وابن مضطرب إن كان ذا إيل...»^{١٣٢}. ويقول أبو زيد القرشي «... عن أبي طلحة موسى بن عبد الله عن ابن الزرودي عن أبيه قال: خرجت على يعمر بن صعب (...) حتى وردت على جماعة ظباء في سفينة جبل وعلى قلته رجل عليه أطهار (...) فذكرت الله ثم قلت دهشا: أتروي من أشعار العرب شيئا؟ قال نعم أروي وأقول قولاً فائقاً مبرراً فقلت: اسمعني من قولك ما أحببت فأنشأ يقول الأبيات...»^{١٣٣}.

لا ينوت الجاهظ أن يضع بين أيدينا نصا يزيد ما سبق إيضاها، يتسول في هذا النص «كان مالك بن الأخطل قد بعثه أبوه ليستمع شعر جرير والفرزدق، فسأله أبوه عنهما فقال: جرير يترقب من بحر، والفرزدق ينحت من صخر، فقال الذي يترقب من بحر أشعرهما»^{١٣٤}.

الفصل الرابع : الإنشاء

يعتبر الإنشاء من أصغر وسائل تلقي القصيدة العربية القديمة، وينبغي ألا يغيب عن البال أن الشعر القديم كان ينشد إنشادا، وكان القدماء يقولون (عليه) كثيرا حيث كان يلقى الشعراء قصائدهم والأدباء إنتاجهم في المناسبات والمعافل والأسواق الأدبية وغيرها، واستمر الإنشاء حتى العصر العباسي إذ قيل: إن الرشيد كان يطرب للإشهاد أكثر مما يطرب للقاء^(١٠٠)، ومن المعروف أن العرب لم يدونوا شعرهم في الجاهلية، بل كانوا يتأشدهمونه، ولا يفيدونه إلا قليلا^(١٠١).

وردت مادة «ن ش د» في بعض المعاجم، وهي تنيد لغة: معنى ذكر الشيء ورفع الصوت به، قال ابن فارس «التون والشين والدال أصل صحيح يدل على ذكر شيء وتوبيه... ومعناه إنشاء الشاعر وهو ذكره التوبة به»^(١٠٢) أي ذكره وتوبيه الشعر، ويقال نشد الشعر أنشده فنشده أشاد بذكره وأنشده إذا رفعه^(١٠٣)، وإنشاء الشعر إنما هو رفع الصوت^(١٠٤)، وإنشاء هو التعريف أيضا يقال: أنشد الضالة: عرفها^(١٠٥)، وإنشد الشعر أيضا عرفه إلى من يسمعه من الحضور وفي الاصطلاح ورد الإنشاء بعبارة ابن طباطبغا^(١٠٦) وهي تراث الصولي^(١٠٧).

معاني الإنشاء في نظر اللغة الدارجة

ورد الإنشاء عند ابن طباطبغا بمعنىين، المعنى الأول: إلقاء الشاعر شعره على منسمع تتلخص أو مجموعة من الأشخاص بطريقة متميزة، المعنى الثاني: هو قول بيت أو أبيات من الشعر كشاهد على حادثة أو حكاية من حكايات العرب المأخوذة^(١٠٨)، يقول ابن طباطبغا متحدثا عن تقاليد العرب: «وكيفدهم خطبا يسمونه الزعم في فحسن شجرة أو ساقها إذا سافر أحدهم، ويفقد ذلك الخطب عند رجوع المسافر منهم، فإذا وجد على حاله قضى بأن أهله لم تخلفه، وإن رآه قد حل حكم بأنها قد خانت، وأنشد في هذا المعنى:

هل يشغلك اليوم أن هت بهم

كثرة ما نوهي ونعقد الزفر^(١٠٩)

وأما الصولي فقد ورد الإنشاء عنده بمعنىين،

المعنى الأول: هو قراءة الشعر بطريقة متميزة في الإلقاء^(١١٠)، وقال أبو بكر: سمعت المكتفي بالله يقول شجاع بن محمود بن مروان بن يحيى بن مروان بن أبي حفصة: يقول جدك مروان الأصغر لعنه الله... فقال: وما علي وزرهم! فقلت: أنت على مذهبهم، وما أحسن ما قال البيهقي في أبيك أنشده يا صولي! فقلت: إن هذا يشكوني وما أحب كلامه، وسيدنا أخطأ للأبيات مني! فقال: أنشده وزد في صوتك فأنشدت، (البتاركة)

يا حَسْبَيا من حُلْمك العارِب

وَعَفْلُكُ لِلنَّهْجِ الذَّكَابِ^(١٢٠)

«وحدثني إسحاق الموصلي: كنت أضيّ محمدا الأمين فيشرب وأنشد الشعر الحسن فيقول: أنا والله أطرب على حسن الشعر كما أطرب على حسن الفناء»^(١٢١)
 المعنى الثاني: هو رواية الشعر، وهذا المعنى سبق أن تحدثنا عنه في الفصل الخاص
 بشكل الرواية.

معاد أخرى للإنشاء

ومن الإنشاء: التشديد، وهو تبادل رواية الأشعار بين الناس: «دخل رجل على القزويني فقال وردت اليوم المرید قصيدة لجرير تشاهدها الناس فاستمع لئن القزويني فقال له: ليست فيه يا أبا فراس- قال ففيم؟ قال في ابن لجأ النجمي، قال أحفظت منها شيئا؟ قال نعم، عقلت منها بيتين»^(١٢٢).

والإنشاء المعية، فهو... من أكثر المصطلحات ثراء وإيجاء فهو يتصل بنظام اللغة ومعانصر الاندهاش والجمال فيها، ويتصل من جانب آخر بالكلفة وتكوينها ويجرسها الرنان وصورها للفضية إلى القلب، وهو هذا التركيب الوَازِي في الشياخ يدعو إليه النفس فتتأصّل طريقا لحلاوة يختزنها السمع ويودعها البصر والإحساس... **والتكامل في الهمزة والنون ثم الشين والألف والدال لا يهزم فقط اعتماد الحروف أو اقتنائها من مركز الانطلاق في الهم ولا يطلب فيه الهموس أو الجهور منها، بل يتوقف عند الكلمة فلا تستأخرها بحسب الجمل، وأصبح بيتها نسب أقوى من كل نسب، وليس ذلك إلا لأن هذه الكلمة قد أرمزت أو استلهمت بالمشعر أولا وبالغناء ثانيا»^(١٢٣).**

لم يكن الإنشاء مهمة مثلك معين بقدر ما كان يقوم به الشاعر أو غيره من التشديد الذين اشتهروا بهذه المهمة، أو وظيفته. إذ جرت العادة في أغلب مجالس الشعراء مع محدوديهم أن يقوم بعملية إنشاد الشعر صاحب النص، وفي بعض الأحيان يقوم بها غيره «يعكس عن أبي تمام أنه كان أجش الصوت، ذكره ابن أبي دؤاد للمعتمد فقال له: اليس الذي أنشدنا بالمصيصة الأجدى الصوت؟ قال يا أمير المؤمنين: إن معه رواية حسن الشهيد طائفة له فأنشده... فأمر له بمرأهم كثيرة»^(١٢٤). جاء أيضا أن القزويني دخل «على سليمان بن عبد الملك وسليمان وفي عهد ونصيب عنده، فقال سليمان: أنشدنا يا أبا فراس- وأراد أن ينشده بعض ما امتدحه به فأنشده» (الطويل).

وركب كان الريح طلبُ عندهر

لها نرة من حذلها بالعصا^(١٢٥)

بعضون أطراف العيصي كالأها

تُهرَمُ بالأطراف شواك العقارب^(١٢٦)

سَرُوا يَخْطِطُونَ الليلَ وهي تَقْهَمُ
على شعب الإِكرارِ من كلِّ جهاتٍ⁽¹⁾
إذا ما رَأَوْا نارا يَسْجُرُونَ لَيْسَها
وَقَدْ خَصَصَتْ لَهُمُ نَارُ غَالِيَا⁽²⁾

فغضب سليمان فاقبل على نصيب فقال: أنشد مولاي يا نصيب، فأنشده: (الطويل)

أقول لركب صائرين قهقههم
فما ذاك لو شال رسولاً في قارب
فنبوا خبروني عن سليمان إني
لمعروفه من أهل ودان طالب
فما جوا فأنشوا بالذي أنت أصله
ولو سكتوا لثقت عليك الحفائب

فقال له سليمان: أحسنت وأمر له بصلقة ولم يصل الفزدق⁽³⁾

لكن ما وجه استحسان سليمان الحسن لإنشاد نصيب الأبيات وهذا ما لم يوفق فيه الفزدق؟ أم لحسن اختياره الأبيات التي أنشدها؟ وأظن أن سليمان لم يمتثل حين ما قاله الفزدق لكونه لم يحسن إنشاد الأبيات، لا لكونه لم يحسن اختيارها، لأن الشامل في الأبيات التي ذكرها الفزدق بعدها تحوي معاني أحسن وأجود من أبيات صاحبه نصيب.

<http://Archivebeta.Bakhril.com>

دور الإنشاد بالنسبة إلى الشعر

يقوم الإنشاد بدور مهم بالنسبة إلى الشعر، إذ يقوم الصوجاجه ويوضح خلاله كما في هذا النص: (وما قول خلف) (الطويل)

وبعض فريض القوم أولاد حلة

فإنه يقول: إذا كان الشعر مستكروها وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها معانلاً لبعض، كان بينها من التناظر ما بين أولاد العائلات، وإذا كانت الكلمة ليس موضعها إلى جنب آخرها موضعاً كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة⁽⁴⁾، كما يقام به الوزن ويخرج بالشعر من حد الخير، وما الفرق بين أن ينشد الرجل:

أترى رسماً كالمطارد المذاهب

مشرسلاً أو يرفع بها صوته مرتجلاً، وإنما جعلت العرب الشعر موزوناً لئلا يصوت به والدنفة، ولولا ذلك لكان الشعر المنطوم كالخبر المشور⁽⁵⁾، كما يزيد النص الشعري - أبياتاً من القصيدة أو كلها - رونقاً وجمالاً فيكون الإقبال على تلقيه أكثر نظراً لما للإنشاد من جذب لسمع التلقي والعناية الفائقة بالصوت وبالمميزات الصوتية للغة قد جعل هو

كيف نشد الشعر العباسي؟

الأثر للإنشاء العربي صفات مميزة تدعم شخصيته وتلوي كيانته، إن الإمساك بالبعد الصوتي إلى أقصاه، ثم تسجيله في بنية الكلام الشعري سوف يحصل نتائج غاية في الأهمية بالنسبة إلى التوصيل.

والإنشاء تأثير خاص على التلقي انطلاقاً من كونه عملية ليست سهلة، فهو «موجه لها شأنها التطوير في امتلاك أزمة الأذان وجذب أذن الصدق والتسلط على ألباب المستمعين في المحافل الحافلة والمقامات المشهودة - يقول ابن حيوس في وصف قصائده: (الطويل)

إذا نشدت كانت لشرط يملها

تصبها القلوب قبل وهي للسامع^(١٢٢)

هذا التأثير الذي يحمله الإنشاء صوب التلقي هو حاصل سواء من خلال البيت أو البيتين أو الأبيات «عن الفضل الطبري قال: قدم القزوقي فمر بمسجد بني أقيصر وعليه رجل ينشد قول لبيد: (الكامل)

وحل السيل من الطويل كأنها

زهر الحمد مشونها ليلها^(١٢٣)

بوانت إذا نظرت من تعلم منه شجرة حمد من الكحول والشوخ الذين يشوا من البلاغة في النظم والنثر وجدته إن تشبيهه تعلموا حينما لم يشبهه الجيوس مزيد التوجه أشدة الاحتياط، وإما باديا فيه يسير من الهزة، وظاهراً منه أنه يلمع نفسه ويعتصم تصريح العنان في الهزة لتلا بصر بذلك النشد ولا سيما إن كان الشعر لهما^(١٢٤).

ولما ضوابط كانت تخضع لها عملية إنشاء الشعر فحين «نشد الشعر نزيد من الضغط على المقاطع المنبورة، وبذلك تطيل زمن النطق بالبيت من الشعر، فالمرء عادة يستغرق في إنشاده بيتاً من البحر الطويل ما يقرب من عشر ثوان في حين إذا قرأ كما يقرأ النثر ينقص هذا الزمن إلى ما يقرب من ثلثه أو نصفه، ويظهر طول المقطع المنبور في الشعر عنه في النثر بصورة أوضح إذا اشتمل على حرف مد^(١٢٥)». وقد كان المنشد يستند إلى «أسهل الأساليب البديعة طوقاً بالأذان وأقربها إلى الأنغام الشعبية العامة، وهي النشاد والطباق والمقابلة بين التعابير والمقاطع والسجع خصوصاً، فإن السجعيات كانت بمثابة محطات إنشائية يلف عندها المنشد والسامع فيستريحان ثم يتابعان طريقتهما: الأول في الإنشاء والثاني في السماع والحفظ، وهناك أيضاً طريقة لإقترار الإنشاء وهي تلك الترددات والمراجعات والقوالب التعبيرية وما تجره أحياناً من أنواع التوقف الاستهامي^(١٢٦)».

ليست هناك اختلافات كثيرة بين العرب في طريقة مد الصوت والترنم به في القاء والحمداء

والإنشاد من خلال «إتباع القافية المطلقة مثلها من حروف البد واللين في حال الرفع والخفض» كانت مما يتون أو مما لا يتون، فإذا لم يتصدوا ذلك اختلوا، فمنهم من يصنع كما يصنع في حال الغناء والترنم ليفصل بين الشعر والكلام للشعر وهم أهل الحجاز، ومنهم من يتون ما لا يتون، إذا وصل الإنشاد، أي يتون خفيفة مكان الوصل، يفعل ذلك فصلاً بين كل بيتين فينشد قول القافية: (البسيط) يا دار مية بالعلياء بالسند

منونا إلى آخر القصيدة لا يهالي بما فيه ألف ولا ميم ولا يضاف ولا يفعل ماضي ولا مستقبل وهم ناس كثير (من بني تميم)، ومنهم من يجري القوافي مجراها، ولو لم تكن قوافي فيشف على المرفوع والكسور موقوفين، ويعوض بالتصويب ألفاً على كل حال، وهم ناس كثير من قبس وأسد^(١٣١). ويحكى من رؤية أنه أنشد قصيدته القافية المقيدة متونة فرد ذلك الزجاءجي وأنكره، وذكر أنه وهم السامع، وأن الوجه فيه أن من العرب من يزيد بعد كل قافية: إن «الخفيفة المكسورة إعلاماً بانقضاء البيت فينشد: (الرجز)

وقدر الأعماق خلوي المحترق إن

مشبه الأعلام طامع الحق إن

إلى آخر الأبيات

وإذا كان ما قبل حرف التاني مسكناً - وكانت لغة منقطة اليقوف على المضموم والمكسور نقل الحركة - أنشد أعرابي من بني قيس قول ذي النون:

ولا زال منها بجرحك القطر

والبيت كاملاً:

ألا يا أسلي يا دار من على البلى

ولا زال منها بجرحك القطر^(١٣٢)

بشر الغاء وأسكان الزاء لما وقفاً^(١٣٣)

بعد أنوار الإنشاد

وقفت في هذا الباب على أنواع ذكرها سبويه في كتابه «الكتاب» تحت عنوان هذا باب في وجوه القوافي في الإنشاد فقال: «... أما إذا ترنموا فإنهم يلحقون الألف والواو وما يتون وما لا يتون لأنهم أرادوا مد الصوت» وذلك قولهم وهو لأميرن القيس: (المطول)

فأنا نيك من ذكرى حبيب ومنزل^(١٣٤)

فإذا أنشدوا ولم يترنموا فعلى ثلاثة أوجه. أما أهل الحجاز فيدعون هذه القوافي ما تون منها وما لم يتون، على حالها في الترتم ليفرقوا بينه وبين الكلام الذي لم يوضع للغناء. وأما ناس كثير من بني تميم فإنهم يبدلون مكان المد التون فيما يتون وما لا يتون^(١٣٥).

الغرة بين الغناء والإنشاد



ARCHIVE
http://ArchiveBeta.Bakhrn.net

لماذا هذه الحرب العنيفة الشعر؟

هناك من يجعل الغناء شريفاً بالإتشاد. وهذا غير صحيح، فالفرق بينهما واضح. فحاشا
الإتشاد فكانت العرب تمد به أصواتها، وأما الغناء فكانت ترن به أشعارها، حتى يكون أعلى
وأشبه للشيء الأسماج...^(١٢٢٤).

وتزداد الفروق بين الإتشاد والغناء، إذ إن ما يتطلبه الإتشاد الصحيح والجيد لا يتطابق ما
يتطلبه الغناء. فالغناء يتطلب نمسا سهلاً متوفراً على صفات حسية وعاطفية وغزالية معينة،
والشاعر هو الذي يلد شعره غالباً، وهي صفة مكملة للقدررة الشعرية، بينما يقن الشعر من
آخرين يمتلكون ميزات الغناء والتطريب. وغالباً ما تعتمد القطوعات والقصيد القصيرة في
الغناء ولا يلتزم بذلك في الإتشاد، وكثير من النقاد القدماء والمعاصرين يشيرون إلى الغناء على
أنه صنو الإتشاد أو هو عينه. وما حسب إلا أنهم يتساهلون في ذلك للعلاقة الوثيقة بين
الاثنين. ولكثر الإشارات في التصنيفات القديمة إلى الغناء في الشعر^(١٢٢٥)، ولا يجوز أن يقال
إذا أشادوا الشعر وفاتوا: فلان مغنٍ أو قد غنى... والفرق بين الشعر والغناء بين، وقال الشعر
ومتشده بعيد من صفة الغنى^(١٢٢٦).

والاختلاف الغناء من الإتشاد بين واضح، فالإتشاد غير الغناء حقيقة، لأن الغنى غير
الشاعر، على حين يكون التشد هو الشاعر في كثير من الأحيان. ولأن إيقاع الغناء غير إيقاع
الشعر وإشاده...^(١٢٢٧).

وقد يتبادر إلى الذهن أن عملية قراءة الشعر وإشاده لا تكاد تجد فروقاً كبيرة بينهما،
وهذا غير صحيح، فهناك فروق واضحة بين إتشاد الشعر وقراءته تطلقاً وتلاوة. فبعض
الحروف عند قراءة الشعر تحافظ على صفتها الفيزيائية، لكنها تفقد عند إتشاد الشعر
وأيضاً عند غنائه، كما أن القراءات مهما اتسعت لن تستطيع أن تحمل محل الإتشاد، أو أن تكون
بديلاً عنه. لأن الشعر يفقد بالقراءة الشيء الكثير ويفقد مثل ذلك بالإتشاد السيئ^(١٢٢٨).

ويبقى الإتشاد مختصاً بمن عناصر الجمال في الشعر لا يقل أهمية عن أهمية ألفاظه
ومعانيه. وقد عرف الجاهليون للإتشاد فترة فتنافسوا في إجادته، وتخيروا من أشعارهم أرقاها
لتشده على الملأ في النجاص والأسواق^(١٢٢٩) وهي النوادي وأقنية بلاطات الخفاء والأمراء. وكان
يحق نوعاً من الإتشاد الشطحي أو من التعبير الفني الذي كان يستند فيه الخطيب أو المشد إلى
عناصر حسية وعذائية وموسيقية فخره في الأذهان معتمداً أولاً ذاكرته، ثم على تأثير
الحاضرين^(١٢٣٠). لم يشمل الإتشاد مرحلة معينة بقدر ما ظل حاضراً في كل المراحل، فكان الصبي
التن الشعرى إبان مرحلة الشعر الجاهلي على بساطته. وأشعر مرتبطاً به حتى ما بعد ذلك،
تطلبه العامة والخاصة من الرواة العلماء والشعراء، وأكثرهم احتضناً له الملقني / المدحج في
عصر بني أمية وبني العباس. وفقدت مكانته تزداد بازدياد مكانة هذا الملقني.

ويبقى أن نقول مع محمد المبارك: «إن الميزة الإتشادية على الرغم من ضعفها في العصور

للتأخرة تمثل لصيغة الشعر الجيد، وما ضعف الإنشاء إلا بضعف الشعر...^(١١١).

الفصل الخامس : الفناء

بعد الفناء وسيلة من وسائل تلقي النص الشعري، وقد نبت نباته الأول ما قبل القرن الأول الهجري، ثم ازدهر فيما بعد أيما ازدهار في البيئة الحجازية أيام بني أمية، فتفنن فيه المثقفون، واستهووا أئمة الشعراء والأدباء والظرفاء، وشال حظه من نهاية الأسراء والتخلفاء بما أفسحوا له من أمكنة في أغنية بلاطاتهم... وقد ازدادت شهرته في خلافة بني العباس، فلم يبق قلب من قلوب العامة أو الخاصة إلا واستهووا.

يقصد مصطلح الفناء لغة مد الصوت للتطريب به، «والفناء ممدود في الصوت»^(١١٢)، «والعين والنون والحرف المعتل أصلان صحيحان أحدهما يدل على الكفاية والآخر صوت... والأصل الآخر: الفناء من الصوت»^(١١٣)، «وفناء الصوت ممدود، غنى يغني فناء»^(١١٤)، ومن ذهب به إلى التطريب فهو من الفناء، الصوت ممدود، يقال غنى فلان يغني أغنية»^(١١٥)، «والفناء من الصوت ما طرب به»^(١١٦)، «والفناء في الصوت ممدود، غنى يغني أغنية وغناء»^(١١٧)، «وغنى يغني تغنية الرجل أطرح صوته وطرب به على أنغام وألحان تسمى السماع»^(١١٨).

أما اصطلاحاً فيفيد: التزجيم والتطريب بالشعر، «وقد غنى بالشعر وغنى به».

وقال، (التبسيط)

<http://Archive.org/details/Bakhril.com>

تغن بالشعر أما كنت ففناء

إن الفناء بهذا الشعر مضمحل^(١١٩)

ويقال «غنى فلان الشعر تزجيم به بالفناء وصوت»^(١٢٠)، «وغنى: طرب بالكلام للوزون وغيره، وغنى فلان الشعر وبالشعر تزجيم»^(١٢١)، ويقال «غنى الشاعر بشعره أشده وتزجيم به»^(١٢٢)، واعتبره الجوهري من السماع فقال: «والفناء بالكسر من السماع»^(١٢٣)، وكذلك قال الزبيدي في لاج العروس^(١٢٤)، أما ابن دريد في الجمهرة فقد شبهه بالحداء فقال: «والفناء مثل الحداء ممدود.. ولتشد أبو زيد:

فُغْنِيهَا فُهَي لَأَن الْهَدَاءَ

إِنْ غَنَاءَ الْأَيْلِ الْخُـدَاءَ^(١٢٥)

علاقة الشعر بالفناء

يذكر بعض الناصرين أن علاقة الشعر بالفناء علاقة قديمة، كانت وظلت وما زالت، فمن غير الصواب إرجاعها إلى وقت قريب، يقول نجيب الهميني في هذا الصدد: «إن عهد اقتران الشعر بالفناء عهد يعهد عن الواقعية التي ينتمي إليها إحساس الأمم كلما تقدم بها عهد التنضج النفسي، ولما كان الشعر في رأي قديما هذا القدم، فإن ذلك العهد قديم أيضا لا يمكن

كيف نشأ الشعر الجاهلي القديم؟

أن يقع في حدود الثلاثة سنة السابقة للإسلام. وهي الفترة التي يقع فيها شعر شعراء الجاهلية المعروفين لنا جميعاً^(١٢٢).

ارتبط الشعر بالغناء منذ مراحل مبكرة، ولقد كان طبيعياً أن يحصل ذلك نظراً إلى ما «يتبعهما من تسبب وتلق، فهما يصدران من العاطفة ويعبران عنها، كما يلتقيان في البواعث ويتشابهان في الطبيعة الفنية، ففي الغناء موسيقى الكلمات والألحان، وفي الشعر موسيقى الألفاظ والأوزان»^(١٢٣). وحيلما يلتقيان يصدر عنهما صوت يلج السمع، فيطلب لباذ القلب.

هذا الارتباط نجده أيضاً في شعر شعوب أطروى كال يونان والرومان.... «هذه الصلة الوثيقة بين الشعر والغناء قديمة لا في الشعر العربي وحده، ولكن عند اليونان والرومان والهند وفارس منذ أقدم العهود»^(١٢٤).

وإذا كان الشاعر اليوناني قديماً يؤلف شعره ويضع له موسيقاه فيشعر ويعبث بضرورة اللازمة بين الشعر والوزن، فإن الشاعر العربي كان يصنع هذا الأمر من دون التوجس به، إذ كان ذلك جزءاً منه. لأن طبيعة البيئة التي كان يعيش في مناطقها، والحالة الاجتماعية التي كان يحيا في أحوالها، كانتا تحتلان عليه ذلك. وفي العهود النوالية تجدد اقتران هذا الغناء بالشعر وتلازمهما بعض الأحيان، ولعل علاقتهما قد توطدت بصورة أوضح في العصور التالية، حيث قامت موسيقى الغناء العربي المتكسبة على أثر الفتح بضمها حتى اكتل نضجها على يد إسحاق الموصلي وأبيه ومن جاء بعدهما، فكانت الألفاظ تختار للغناء، كما كانت الأصوات يختار لها الأبيات.

نشأة الشعر في الإسلام

لم يخل المصدر الأول للإسلام في الفترة الإسلامية من الغناء، لكن أشد ما سيظهر ويعلو شأنه مع العصر الأموي، ففي الحجاز حيث تبعت فيه طبقات كثيرة من الرقيق ومن أبناء الفرس من الروم واليونان، وأيضاً -كثير هؤلاء في مكة والمدينة والطائف- وشغلوا في قصور الخلفاء والولاة والأمراء، وكان هناك في الغناء مذهب مكّي ومذهب مدني، وكانت الشام تستمد من الخليلين من الحجاز حتى تبع فيها أبو كامل الغزلي. وكان يلزم الوليد كما أزمه عصر الوادي مغني الحجاز. وكان الوليد بن يزيد يطلب الجوارح المغنيات....^(١٢٥) وكان مولعاً بالغناء والشراب، وقد لورد الأسفلاني في كتاب الأغاني قصصاً عديدة تحدثت عن كلف وحب هذا الخليقة للغناء، وعرف ذلك من غيره من الخلفاء ولكن بشكل قليل. بل ويفرد الأسفلاني عنواناً خاصاً سماه «من الأشعار قالها عمر بن أبي ربيعة» وفيها المثنون^(١٢٦) ذكر من خلالها مجموعة من النصوص التي كانت تغنى.

في عصر بني أمية ازدهرت روضة الغناء وأخصبت بيته وكثر عشاقه ولم لا وقد وجد من اللون التشجيع وبواعث الثناء والقوة ما يمكن له وغيا له أسباب الذبور والانتشار^(١٢٧).

ولعل من أهم الأمراض التي طبعت وأزيلت بزخرفه بفرض القزل فقد «كان شعر القزل بألوانه ومختلف ما فيه من عواطف وانفعالات أثرا لهذه الحياة الخصبة في الحجاز، وكان فيضاً من التعبير عن هذه النفوس المرحمة للتنشئة، وكان المادة التي تصب في تلك القوالب الموسيقية والملاحج الرائعة»^(١٢١) من أصوات اللغنين الذين صمرت بهم ديار الحجاز وقصورها وأقنيتها وعاراتها.

ازداد ازدهار فن الغناء أيام ازدهار في العصر العباسي، خصوصاً في خلافة المعتضد بالله وابن المعتز وعبدالله بن طاهر مع ازدياد الإقبال على الغناء وحب الترفيق من النفس بما لذ وطاب من الألبان والأنعام، وكان هذا مطلب العامة والخاصة، وإن كان الخاصة هم أكثر من استفادوا من الإمكانيات المتوافرة لديهم، وقد وصل الأمر إلى أن يلهج الناس به فيطلب الشعراء من هذا الغني أن يغني لهم بعض أبياتهم، ويطلب الغني من الشاعر أن ينظم له في المعاني الخلائية حتى يغنيها لفلان... وهكذا، «فهذا ابن سريج يطلب من أبي ربيعة شعراً ليغنيه، وهذا يطلب منه أن يصنع لحدا في شعر صعل، وجميلة تغني شعر الأحوص الذي يهواه، والأحوص يقول الشعر لغنيه جميلة»^(١٢٢) بل من الشعراء من كانوا يتسابقون إلى إحدى المغنيات ليسمعوا من غنائها «قال الأحوص يوماً لعبد الله بن أبي عقيلة حتى نتحدث إليها، ونسمع من غنائها وفناء جواربها، فمضينا فوجدنا علي بن أبيها معالي الجوازي ثم الزهري وابن حاتم التجازي فاستأذنوا عليها جميعاً فأنزلتهم إلا الأحوص أهملنا لأنهم لم يصاب على الأحوص»^(١٢٣). إما لطول ضيائه من ازدياد برزخه كعادته وعادة باقي الشعراء، إلا أنه لم يصنع لها شعراً لغنيه: «وسمع سليمان بن عبدالله متغنيا في عسكره فقال اطلبوه فجاؤوا به فقال: أعد ما تغنيته، فتغنى واحتفل...»^(١٢٤).

لم يسلم من تأثير الغناء بعض الخلفاء ممن عرفوا بورعهم، فقد روي «أن معاوية قال لعمرو: امض بنا إلى هذا الذي تشاغل بالهوى وسعى في هدم مروته حتى تنجى عليه، أي تعيب عليه فعله، يريد عبدالله بن جعفر بن أبي طالب، فدخل إلى والده سائب خنجر وهو يلقي على جوار عبدالله، فأمر عبدالله بتحية الجوازي لدخول معاوية وثبت سائب مكانه، وتغنى عبدالله عن سريره لمعاوية، فرفع معاوية عمرا فاجلسه إلى جانبه، ثم قال لعبدالله: أعد ما كنت فيه فأمر بالكراسي فالتفت وأخرج الجوازي فتغنى سائب بقول قيس بن الخطيم... وردد الجوازي عليه فحرك معاوية يديه وتحرك في مجلسه ثم مد رجله فجعل يضرب بهما وجه السرور، فقال له عمرو اتد يا أمير المؤمنين فإن الذي جئت لتعده أحسن منك حالا وأقل حركة، فقال معاوية، اسكت لا أبا لك فإن كل كريم طريق»^(١٢٥).

إن كان لشكل التفنن، هذا التأثير في المتلقي / المدحج والمتلقي / الشاعر وغيرهما فإن تأثيره في النص الشعري كان أوضح وأجلى.

تأثير الغناء في الشعر

نشأت علاقة الصداقة بين الشاعر والمغني، وكان من آثار هذه العلاقة أن كان يطلب المغني من الشاعر أن يصنع شعرا في أوزان تجري على لحنه، والآخر أيضا يطلب من المغني أن يضع له لحنًا على شعر معين، وهكذا كان عمر بن أبي ربيعة يصحب ابن سريج، بل إنهما كانا يحيان معًا، «قال عمر شعرا مرة ولم يلبث ابن سريج أن غناه غناء أوقف به ركب الحجاج حتى حبس الناس عن مناسكهم كما يذكر الأصمغاني. فكان أن بدأ الشعراء ينظمون للمغنين الشعر الرقيق والقصائد الطليقة السهلة العذبة الألفاظ الجميلة التراكيب، وهجر الشعراء أساليب الشعر القديمة إلى اللغة المألوفة في الحياة اليومية تحت تأثير الغناء واعتزاج العناصر واتصال الحضارات والثقافات، وأصبح الشعر بذلك أطوع أسطوياً وأكثر مرونة، وأقرب إلى اللغة المألوفة، فالسهولة والمذوبة والرشاقة كل ذلك شرطاً أصبح أساسياً في الشعر الذي يلحن للغناء»^(١٢٣).

وأحدث الغناء في أوزان القصيدة تحولاً كبيراً، «فأصبحت أوزان القصيدة غالباً قصيرة، فهي إما من مجزوءات البحور أو من الأوزان الخفيفة غالباً كالبرم والتمتار. وهذا الطابع نجده في شعر عمر بن أبي ربيعة، وشعر الوليد بن يزيد، وفي شعر الحجازيين وأصواتهم، ومثل الكثير من الشعراء إلى التفرغ في الأوزان وإلى التمدد فيها حتى للتلام مع اللحن والغناء الجديد...»^(١٢٤) ولعل تنوع الأوزان في شعر ابن أبي ربيعة ظاهرة بنية، وهي من أثر ارتباط الشعر بالغناء، كما يذكر نجيب البهني^(١٢٥) والملازمة نفسها يذكرها المعري في كتابه الفصول والغيابات قائلًا: «وتوجد هذه الأوزان القصيرة في أشعار المكيين والدمييين كعمر بن أبي ربيعة ومن جرى مجراه كوخاض الهمن والمرجعي، ويشاكلهم في ذلك عدي بن زيد لأنه من سكان القر بالحيرة»^(١٢٦).

لم يكن التفتير الذي طرأ على بعض أوزان الشعر بسبب الغناء شيئاً جديداً، بل شعر ما كان أمراً منتظراً، خصوصاً في تلك البيئة الحجازية التي كان الغناء فيها منشجراً انتشاراً واسعاً، وكانت دائرية لحنه تشمل شريحة واسعة من المجتمع.

لا ينظر الدارسون جميعاً إلى تأثير الغناء في الشعر نظرية تحمل سمات السلبية فقط من جانب ما أحدثته، فبعضهم يرى أن الغناء كان له دور بارز بالنسبة إلى الشعر، إذ كانت وظيفته بالنسبة إليه كوظيفة المقود بالنسبة للسيارة «كما قيل مقود الشعر الغناء»^(١٢٧)، كما كان خلقه، «والغناء خلق الشعر إن لم يلبسها طويلاً»^(١٢٨).

كما كان للغناء دور في اكتشاف الشاعر الوزن المناسب لقصيدته، «ذكر عن أبي الطيب أن منشجراً تشرف عليه وهو يصنع قصيدته... وهو يتلقى ويصنع، فإذا توقف بعض التوقف رجع بالإشارة من أول القصيدة إلى حيث انتهى منها»^(١٢٩)، وبالفناء أيضاً استطاع الشاعر أن

يكتشف صوب قوافيه، وبه كان يزين شعره فكان يقال «كانت العرب تغني النصب وتعد أصواتها بالشيد وتزين الشعر بالغناء فكان حسان بن ثابت يوصي بذلك غيره من الشعراء، نظراً إلى أهميته بالنسبة إلى الشعر، يقول»^(١٣٣) (اليسيط)

تغن في كل شعر أنت قاله
إن الغناء لهذا الشعر مضار^(١٣٤)
بدمر مكناه عنه وعركه
كما فتر حيث الضمة النار^(١٣٥)

وقصة النابغة الذبياني التي ذكرها النقاد هي كثير من كتب النقد تحكي عن تنبيه إلى عيب في شعره حينما قامت قينات يزين شعره فأبرز عيبه بعد مدحهن الصوت بالغناء، «وسواء تغنى النابغة بشعره أم لحنته فينة، فالهم أن مد الصوت في الغناء يعرّكات الكسر والضم في الروي هو الذي نبيه، كما نيه أهل الحجاز إلى هذا العيب»^(١٣٦)، ويقتضي تأثير الغناء متعبدا لما ذكرت من ظلال جوانب عديدة لا يسمح البحث لتوسيع القول فيها.

عند أنواع الغناء

عرفت العرب الغناء قديما وكان غناها على ثلاثة أوجه كما يقول ابن رشيق: «النصب والسناء والهج، فأما النصب فغناء الركاين أو القتيان، قال إسحاق الراسبي، وهو الذي يقال له المرواني وهو الغناء التجاني أضيقه رجل من كلب، يقال له جذاب بن عبد الله بن هبل فتعصب إليه، ومنه كان أصل الحدا كـ. وكـه بطرح من أصل الطويل في الغزوات. وأما السناء فالتشيل ذو الترجيع، الكثير التفعات والبررات، وهو على ست طرائق، الثقيل الأول وخفيفه، والتثقل الثاني وخفيفه والرمل وخفيفه. وأما الهج فالتخفيف الذي يرقص عليه، ويمشي بالدف والزمزام، فيطرب ويستغف الحليم، قال إسحاق، هكذا كان غناء العرب حتى جاء الله بالإسلام، وفتح العراق وجلب الغناء الرقيق من فارس والروم، ففتوا الغناء الجزأ المألوف بالفارسية والرومية وغنوا جميعا بالعبدان والطائير»^(١٣٧). ويذكر فضل بن عمار العماني أنه ثمة نوعان من الغناء، غناء بدوي وهو الذي كان يستعمل بالعصا التي يوساطها يضبط المقنى إيقاع الأبيات، وغناء الحاضرة، وهو غناء استعملت فيه أدوات موسيقية بدائية^(١٣٨)، من نوع «البربط» والطنبور والعود^(١٣٩).

وقد ورد ذكر هذه الأنواع على لسان الشعراء، من ذلك قول أحدهم: (الطويل)

ومستق سينت وون وربط
بحاربه صبح إذا ما ترقا^(١٤٠)
وقول آخر: (الرمل)

وطنايم حسان صوحيا
عند صبح كلما مى لرن^(١٤١)

كيف نشأ العرب الفصيح؟

كما وردت أسماء أخرى في شعر شعراء آخرين، ومع أن العرب - يقول فضل بن عمار المصاري - «عرفوا مثل هذه الأدوات كما تدل عليه تلك الأبيات، فإنه يبدو أنهم لم يستخدموها في الغناء بالشعر لذاتها، وإنما نص ابن خلدون صراحة على ذلك من أن الغناء بالشعر عند العرب كان هو الغناء الهنوي. وقد حصل فيه من التغييرات بفضل عوامل، يقول في هذا الصدد في نص طويل من «المقدمة»: «وربما ناسبوا في غنائهم بين النغمات مناسبة بسيطة، وكثرتا بسمونه السناد، وكان أكثر ما يكون منهم في غنائهم في الخفيف الذي يرقص عليه، ويمشي بالدف والمزامير، فيضطرب ويستغنى الحلو، وكثرتا بسمونه هذا التهزج، وهذا البسيط كله من التلاحين، هو من أولها ولا يبعد أن تنسحق له الطباع من غير تعليم شأن البساطة كلها من الصنائع».

ولم يزل هذا شأن العرب في بداوتهم وجاهليتهم، فلما جاء الإسلام واستولوا على ممالك الدنيا، وحازوا سلطان المعجم وغلبيته عليه، وكانوا من البداوة والفظافة على الحال التي عرفت لهم، مع حضارة الدين وشدته في ترك أحوال الفراع وما ليس ينافع في دين ولا معاش، فهجروا ذلك شيئاً ما، ولم يكن للذنوب عندهم إلا ترجيع القراة والترنم بالشعر الذي هو دينهم ومذهبهم، فلما جاء الشرف وغلب عليهم الرقة بما حصل لهم من غنائم الأمم صاروا إلى تضارة العيش ورفق العاشية، واستحلوا الفراغ، واغترق الشون من الفرس والروم فوقموا إلى الحجاز وصاروا موالي العرب، وغنوا جديداً بالعديان والمجاهير والمعارف والمزامير، وسمع العرب للعينهم للأصوات، ولحنوا عليها أشعارهم، وبهرت بالدينة نشيط الفارسي، وطويس وسائب وحائر مولى عبدالله بن جعفر، فسمعوا شعر العرب ولحنوه وأجادوا فيه، وطار لهم ذكر، ثم أخذ عنهم معبد وطبقته وابن سريج وأنظروه. وما زالت صناعة العرب لتخرج إلى أن كملت أيام بني العباس عند إبراهيم بن المهدي، وإبراهيم الموصلي وابنه إسحاق وابنه حماد، وكان من ذلك في دولتهم ببغداد ما لمعه الحديث بعده به وبمجالسه لهذا العهد وأسعدوا في اللهو واللعب»⁽¹⁾.

تبنت القصيدة لتلبي غير وسائل وأشكال لتلبي هذه طيلة مراحل الأدب العربي، ولم ينقطع تواصلها وعلاقتها بها، وحتى اليوم ما زالت علاقتها بهذه الوسائل والأشكال متصلة وقائمة على رغم التغير الذي يصيبها بين الفينة والأخرى، كما لم تستقل مرحلة من مراحل تطور القصيدة القديمة وأزدهارها بوجود وسيلة دون أخرى، ولا بسيادة وسيلة على باقي الوسائل، ولعل من أسباب ذلك أولاً: تنوع شريحة الملقين داخل كل مرحلة، وثانياً: إرادة دقيلة في المبدع / الشاعر الفنية ورغبات شريحة الملقين كلها.

هوامش البحث

- 1 التاجي، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة مصطفى الحلبي، ولولاء، مصر سنة ١٣٥٦ هـ/ ١٩٣٥ م، ج (١) ص ٣٧/٣٦.
- 2 الجمعي، طبقات شعراء، شرح محمود محمد شاكر، مطبعة دار المعارف / القاهرة ص ٢٢.
- 3 المرجع السابق نفسه.
- 4 الأعرابي، الهذيل، تحقيق محمد علي النجار، دار المصرية للناشر والترجمة من دون ذكر تاريخ الطبع، ج (٩) ص ٣٧١.
- 5 ابن فارس، مفاتيح اللغة، نج عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى الحلبي، ولولاء / مصر، ط (٢)، سنة ١٣٩٠ هـ/ ١٩٦٥ م، ج (٥) ص ٦٩/٦٨.
- 6 ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، ج (١) ص ١٢٨.
- 7 الزبيدي، تاج المروس من جمهر القاموس، نج مجموعة من المؤلفين، مراجعة مصطفى حيواني، دار إحياء التراث العربي، بيروت / لبنان ج (١) ص ٢٦٤.
- 8 الهادي، كشاف اصطلاحات الفنون، دار فهمان، استنبول سنة ١٩٨١ م، ج (٣) ص ١١٥٨.
- 9 بطرس البستاني، معجم العرب، مكتبة لبنان سنة ١٩٨٢ م، ص ٧٢٢.
- 10 سورة صريم، الآية ٦١.
- 11 لسان العرب، ج (١) ص ١٢٩/١٣٠.
- 12 حسن محمد الكرمي، الهادي إلى لغة العرب، دار الفكر العلمية والنشر، بيروت، ط (١) سنة ١٤١١ هـ/ ١٩٩١ م، ج (٣) ص ١٥٨.
- 13 المعجم الوسيط، [مراجيع] مجموعة من المؤلفين، إشراف عبد السلام هارون، مطبعة مصر سنة ١٣٥٠ هـ/ ١٩٦٠ م، ج (١١) ص ٧٦٩.
- 14 الهادي إلى لغة العرب، ج (٢) ص ٤٨٨.
- 15 ابن قزوين، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، طبعة سنة ١٩٧٧، ج (١) ص ٨٩.
- 16 أبو الفرج الأصبهاني، الأغني، دار الكتب المصرية، سنة ١٩٢٧ م/ ١٩٦١ م، ج (١٢) ص ٦٩.
- 17 ابن عبد ربه، العقد الفريد، شرح وشيخ مجموعة من المؤلفين، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ط (٣)، سنة ١٣٦٧ هـ/ ١٩٤٦ م، ج (٢) ص ٩٢.
- 18 ابن رشيق القيرواني، الفصحة في معاني الشعر وأدائه، تحقيق محمد طوفان، دار المعرفة، بيروت - لبنان، ط ٢، سنة ١٤١٦ هـ/ ١٩٩٤ م، ج (١) ص ٦١.
- 19 نجيب محمد البهني، تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري، الشركة الجديدة، دار الثقافة - من دون ذكر تاريخ الطبعة، ص ٥١.
- 20 الحيوان، ج (١) ص ٢٨.
- 21 تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري، ص ٢٠٢.
- 22 المرجع نفسه.
- 23 الأغني، ج (١٢) ص ١١٤.
- 24 الحيوان، ج (١) ص ٤١.
- 25 عن الدين إسماعيل، فريدة جديدة لشرفا النقدي، الهادي الأمي الشافعي، صدف سجاد (١) سنة ١٤١٠ هـ/ ١٩٩٠ م، ص ٦٢.

۹۶. ابراهیم رمای، الشعر المحمدي، مسالة القراء، مجلة فصول، ج (۳)، مجلد (۱۵)، سنة ۱۹۹۹، ص ۱۳۳.
۹۷. المرجع نفسه.
۹۸. المرجع نفسه.
۹۹. فاضل بن عمار الحمادي، الشعر واللقاء في ضوء نظرية الترجية الشعرية، مكتبة التوبة / الرياض - السعودية - بدون ذكر تاريخ الطبعة - ص ۵۲.
۱۰۰. معجم مقاييس اللغة، ج (۳)، ص ۵۵۳.
۱۰۱. الزمخشري، أساس البلاغة، ج، مزيد نبي شوقي المصري، مكتبة لبنان ناشرون، ط (۱) سنة ۱۹۸۸، ص ۳۵۸.
۱۰۲. كشف اصطلاحات الفنون، ج (۳)، ص ۱۰۲.
۱۰۳. الخليل بن أحمد، كتاب العين، تحقيق مهدي الخواري، ابراهيم الماسراني، مؤسسة الأعلمي لمطويات، بيروت - لبنان ط (۱) سنة ۱۹۸۸/۱۹۸۹، ج (۸)، ص ۳۱۲.
۱۰۴. تاجيوس اللغة، ج (۲)، ص ۳۱۳.
۱۰۵. المصدر نفسه.
۱۰۶. ابن عباد، المحفوظ في اللغة، تحقيق الشيخ محمد باقر حسن آل ياسين، مطبعة عالم الكتب، ط (۱)، سنة ۱۳۸۱/۱۹۹۹، ج (۱۰)، ص ۳۰۲.
۱۰۷. الجوهري، الصحاح، تحقيق أحمد عبد القادر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ج (۶)، ص ۳۳۶.
۱۰۸. ابن العرب، جامع الرواة.
۱۰۹. ديوان المكتبي، المصطلحات الشعرية والأدبية في الشعر، ابن طهطا، رسالة ابن طهطا، ديوان الدراسات العليا - القاهرة، كفاية الأديب، ط ۱، نسخة تحت رقم ۵۲۲/۸۸، ج (۱)، ص ۸۸.
۱۱۰. ابن طهطا، المعاني، جمال الشعر، تعريب محمد زقوت، سلام وطه الصاوي، المكتبة التجارية الكبرى / القاهرة، سنة ۱۹۵۹، ص ۱.
۱۱۱. المصدر نفسه، ص ۱۷۸.
۱۱۲. ابن العرب، جامع الرواة.
۱۱۳. ديوان ذي القعدة شرح الإمام أبي العبد بن حاتم الباهلي، ج، عبد القادر أبو صالح، مؤسسة الرسالة، ط (۳)، ۱۳۹۱/۱۹۹۲، ج (۶)، ص ۵۸۲.
۱۱۴. المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق محمد بجلاوي، مطبعة دار النهضة مصر، سنة ۱۹۶۵، ص ۹۵/۹۵.
۱۱۵. ديوان جرير، شرح وبيضا، إيا الحلوي، الشركة العالمية للكتاب، ط (۳)، ۱۹۹۵، ص ۳۳۶.
۱۱۶. الأتاني، ج (۸)، ص ۶۱.
۱۱۷. المصدر نفسه، ج (۶)، ص ۱۵۹/۱۶۰.
۱۱۸. شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة، ج محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الأمان، بيروت، لبنان، ط (۱)، سنة ۱۹۸۸/۱۹۸۹، ص ۹۵.
۱۱۹. الأتاني، ج (۶)، ص ۵۳.
۱۲۰. المصدر نفسه، ج (۶)، ص ۳۳۶-۳۳۷، ج (۳)، ص ۱۳۱/۱۳۰.
۱۲۱. محمد رشيد زوي، جهود الرواة العلماء في النقد خلال القرون الثاني والثالث الهجريين، رسالة جامعية، تيل ملوم الدراسات العليا - الماجستير - كلية الآداب / قاس، ص ۱۵/۱۶.

- 58 عبد الحميد الشلقاني: الأعراب الرواد، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس (7) سنة 1391هـ/1972م، ص 17-18.
- 59 جهود الرواد العلماء في النشر خلال القرنين الثاني والثالث الهجريين، ص 10-11.
- 60 المرجع نفسه.
- 61 الأعراب الرواد، ص 99.
- 62 المرجع نفسه، ص 70.
- 63 أبو الفرج الأصفهاني، الألفاظ طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1392م/1972م، ج (2)، ص 317.
- 64 هازم القوطياشي، منهاج النبلاء وسراج الأبدان، تحقيق وتقديم محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، ط (2)، سنة 1387هـ/1967م، ص 99.
- 65 ديوان كافي غزل، تحقيق إسماعيل عباس، دار الثقافة بيروت، لبنان، سنة 1391هـ/1971م (في الديوان وردت كلمة «مكثني» عوض «ومكثني» كما هي في النص الذي وجدته في فهرس أشعار نعيم كافي أو مغلطلة).
- 66 المصدر، ج (2)، ص 507-508.
- 67 محمد طه الحارثي، في تاريخ النشر والمناصب الأدبية (العصر المصاطفي والقرن الأول الإسلامي) دار النهضة العربية للطباعة والنشر - بيروت أو لبنان، سنة 1387هـ/1967م، ص 99.
- 68 المصدر، ج (1)، ص 372/373.
- 69 المصدر نفسه، ج (1)، ص 99.
- 70 أبو زيد القزويني، جوهرة أشعار العرب، في المجالس الأدبية، تحقيق محمد علي الهلسمي، دار الفلم (ط 2)، سنة 1387هـ/1967م، ج (1)، ص 91.
- 71 الألفاظ، ج (1)، ص 91.
- 72 الموشح، ص 199.
- 73 المصدر نفسه، ص 209.
- 74 نفسه، ص 220.
- 75 أستاذة بالمدرسة لعلوم النقد الأدبي، حاتم المصمكتاني (جميع وتلخيص وتصنيف وترجمة) رسالة جامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا - كازابلانكو - كلية الآداب والعلوم الإسلامية / طرابلس، سنة 1398/1978م، ص 13.
- 76 أبو حنبل العسكري، الصنائع، الكتابة والشعر، تحقيق إبراهيم محمد أبو الفضل وعلي محمد الجبالي، مطبعة جيسى الديابي ونشروها - بدون ذكر تاريخ الطبعة - ص 9.
- 77 ابن وهب البرهاني في وجوه البيان، فتح أحمد مطلوب، وخليفة العمدي، بغداد 1397م، ص 50.
- 78 الجامع، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخليلي - مصر ط (2)، سنة 1380هـ/1960م، ج (1)، ص 91.
- 79 توفيق الزبيدي مفهوم الألفية في التراث النقدي، مطبعة ميراني أو تونس 1385، ص 99/98.
- 80 غير الشعر، ص 109.
- 81 المصدر نفسه.
- 82 مفهوم الألفية في التراث النقدي، ص 8.
- 83 ديوان الأشعل، شرح راجي الأعمش، دار الكتاب العربي، بيروت، ط (2)، سنة 1392هـ/1972م، ص 32.
- 84 الديوان نفسه، ص 32.

- 78 شرح ديوان جرير، ضبط وفهرج الياس الحلبي، الشركة العامة للكتاب، ط1 (1) سنة 1398 م، ص 517.
- 79 التوشيح، ص 110/111.
- 80 الأعراب الزواج، ص 33.
- 81 الترويح لنفسه، ص 22/21.
- 82 شرح ديوان جرير، ص 89.
- 83 الديوان لنفسه، ص 90.
- 84 الأعرابي، ج (1)، ص 88.
- 85 كتاب العين، ج (1)، ص 984.
- 86 تهذيب اللغة، ج (9)، ص 937.
- 87 لسان العرب، ج (4)، ص 178.
- 88 كتاب العين، ج (1)، ص 318.
- 89 محيط المحيط، ص 558.
- 90 الهادي إلى لغة العرب، ج (2)، ص 256.
- 91 التعميم الوسيط، ص 589.
- 92 محمد الباراد، استنباط النص عند العرب، المؤسسة المصرية للدراسات والنشر، بيروت، ط (1)، سنة 1999 م، ص 32.
- 93 العدد، ج (1)، ص 62.
- 94 منهاج البلاغة، وسراج الأعلام، ص 37، <http://Archive.org/details/377433>.
- 95 مولاي إسماعيل البحاري، لغة الشعر ومفهوم القائل من القرن (3) والقرن (5) الهجريين، رسالة جامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ص 89.
- 96 استنباط النص عند العرب، ص 109.
- 97 عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل ويحيى محمد البحاري، منشورات المكتبة المعاصرة، صيدا، بيروت، ص 519.
- 98 أبو حنبل العسكري، ديوان المتنبي، نشر مكتبة المتنبي / القاهرة، سنة 1287، ج (1)، ص 215-288.
- 99 مجموعة أشعار العرب، ج (1)، ص 178-177.
- 100 التبيان والتهذيب، ج (1)، ص 119.
- 101 يوسف حسن بكار، بناء القصيدة العربية، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة 1379 هـ، ص 212/211.
- 102 مجموعة أشعار العرب في الجامعة والإسلام، ج (1)، ص 21.
- 103 مقاييس اللغة / فصح.
- 104 لسان العرب / نشر.
- 105 المصدر نفسه.
- 106 المصدر نفسه.
- 107 المصدر نفسه.
- 108 أشارت الهاديون المعنويون منزلة الفيلسفي في رسائلها الجامعية «المصطلحات النقدية والبلاغية في كتاب حيار الشعر» رسالة جامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا - الماجستير - كلية الآداب / فاس.
- 109 أشار الهاديون المعنويون محمد أزهر في رسائله الجامعية «المصطلح النقدي في نواتج أبي بكر العمري»

رسالة جامعة قبل علوم المراسلات العليا - الأستاذ - كلية الآداب / ط ١٩٩٩ - ١٩٩٩.

١١٥ هزيمة الكونسي، المصطلحات الشعرية والبلاغة في كتاب عيار الشعر، ج (١١)، ص: ١١٠.

١١٦ عيار الشعر، ص: ٣٦.

١١٧ محمد الأزهري، المصطلح اللغوي، في ثلاث أبي نكر الصولي، ج (١١)، ص: ١٠٢.

١١٨ أخبار البحري الصولي، تحليل، صلاح الألبشر دار الفكر / دمشق، سنة ١٣٥٥هـ / ١٩٦١م، ط (٢).

١١٩ ص: ١٧٩ - ١٨٠.

١٢٠ أخبار البحري الصولي، ص: ١٨٠.

١٢١ أخبار أبي تمام الصولي، تحليل خليل محمود عساف ومحمد عبد العزيز ونظير الإسلام الهندي، للكتب التجارية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ص: ١٧٨.

١٢٢ استقبال الشعر عند العرب، ص: ١١٨.

١٢٣ أخبار أبي تمام الصولي، ص: ١٢١.

١٢٤ ديوان الفزاري، شرح وتقديم حنا نصر الحسي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط (٦)، سنة ١٤١٦هـ / ١٩٩٦م، ج (١)، ص: ١٨٠.

١٢٥ ديوان نيس، ص: ١٢٠.

١٢٦ ديوان نيس، ص: ١٢٠.

١٢٧ ديوان نيس، ص: ١٢٠.

١٢٨ الشعر والشعراء، ج (٦)، ص: ١١٩ - ١٢٠.

١٢٩ البيان والتبيين، ج (٦)، ص: ٢٢ - ٢٣.

١٣٠ العهد القديم، ج (٦)، ص: ١٢٠.

١٣١ المصدر نيس، ص: ١٢٠.

١٣٢ ديوان نيس، دار صادر، ص: ١٢٠.

١٣٣ الألفاظ، ج (١٢)، ص: ٢٧١.

١٣٤ ملهجات البلاغة وسراج الأدباء، ص: ١٢٢.

١٣٥ إبراهيم الياس، موسيقى الشعر، فلكية الأنجم المصرية، الطبعة الثانية الجديدة بالقاهرة، ١٩٧٢، ص: ١٢٠.

١٣٦ فناء الخراف البستاني، الشعر الجاهلي فاشته، فلوته، صفاته مع محاولة في تحديث الشعر عامة، مطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط (٢)، سنة ١٩٦٢، ج (١)، ص: ١٢٠.

١٣٧ العندة، ج (١١)، ص: ١٢٠ - ١٢١.

١٣٨ ديوان ذي الرمة، ج (١)، ص: ١٢٠ - في ديوان وجدت العندة مسكونة والراء مشهورة.

١٣٩ العندة، ج (١١)، ص: ١٢٠ - ١٢١.

١٤٠ ديوان امرئ القيس تحليل محمد أبو الفضل، ص: ١٢٠.

١٤١ مبرور، الكتاب، تحليل عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، بيروت - لبنان، سنة ١٣٩٥هـ / ١٩٧٥م، ج (١)، ص: ٢٠١ - ٢٠٢.

١٤٢ الكونج، ص: ١٢٠.

١٤٣ استقبال النص عند العرب، ص: ١٢٠.

١٤٤ الرازي، كتاب الرقعة، مع حسن بن يحيى الله الهندي، دار الكتاب العربي، مصر، سنة ١٩٧٢، ص: ١٢٠.

139	الشعر والغناء في ضوء نظرية الرواية الشطوبية، ص 99.
140	استقبال الشعر عند العرب، ص 122.
141	المرجع نفسه، ص 122-121.
142	الشعر الجاهلي: نشأته وتطوره، ص 12.
143	استقبال الشعر عند العرب، ص 122.
144	لسان العرب / علي.
145	مقائيس اللغة ج (5)، ص 398.
146	ابن دريد، جوهرة اللغة، دار صادر / بيروت، ج (2)، ص 147.
147	تهذيب اللغة، ج (8)، ص 209.
148	لسان العرب / علي.
149	المعجم في اللغة، ج (8)، ص 128.
150	الهادي إلى لغة العرب، ج (3)، ص 244.
151	لسان العرب / علي.
152	معجم المعجم، ص 288.
153	المعجم الوسيط، ج (2)، ص 229.
154	الهادي إلى لغة العرب، ج (3)، ص 244.
155	المصباح / الكوفي.
156	تاج العروس، ج (13)، ص 5499، http://Archivebeta.S3499 .
157	جوهرة اللغة، ج (3)، ص 147.
158	تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري، ص 99.
159	سعد إسماعيل شلي، الأصول الفنية للشعر الجاهلي مكتبة غريب، القاهرة ط (2)، بدون ذكر تاريخها ص 9-10.
160	حسن أحمد الكبير، تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث (من 1461 إلى 1978) دار الفكر، ص 9.
161	عبدالقادر عفاص، القصيدة العربية بين التطور والتجديد، دار الجيل بيروت - لبنان ط (2)، ص 121.
162	1212 هـ / 1992 م، ص 90-95.
163	الأخاني، ج (1)، ص 99.
164	القصيدة العربية بين التطور والتجديد، ص 99.
165	تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري، ص 111.
166	المير، الكامل في اللغة والأدب، مكتبة المعارف بيروت / لبنان ج (1)، ص (99).
167	القصيدة لنفسه، ص 292.
168	نفسه.
169	نفسه.
170	القصيدة العربية بين التطور والتجديد، ص 98.
171	للمرجع نفسه.
172	تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري، ص 111.
173	العربي، القصيدة والغنائية في تجديد الله والمواظف، شبيغة وقسمه محمود، حسن زياتي، المكتب التجاري

- الطباعة والنشر، بيروت، ج (١)، بدون ذكر تاريخ الطبعة، ص ٢١٢.
- ١٧٣ المصنف، ج (١)، ص ٢٨٦.
- ١٧٤ المصدر نفسه، ج (١)، ص ١٠٨.
- ١٧٥ نفسه، ج (١)، ص ٢٨٦.
- ١٧٦ نفسه.
- ١٧٧ ديوان حسان بن ثابت، نخ سيد حنفي صليون، دار المعارف - القاهرة، ص ٢٨٠ - سجل ورود هذا البيت في ص ٩٨ في نفس البحث عن لسان العرب، وأظن أنه الشاعر نفسه وهو حسان ولكن برواية أخرى.
- ١٧٨ الديوان نفسه.
- ١٧٩ محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات النظم بين الأذواق العربية الحديثة وثرافها النقدي - دراسة مقارنة - دار الفكر العربي، ط (١)، سنة ١٤١٢ هـ/ ١٩٩٦ م، ص ١٢٩.
- ١٨٠ المصنف، ج (٢)، ص ١٠٨٨.
- ١٨١ الشعر والفن، في ضوء نظرية الرواية الشعرية، ص ١١٩.
- ١٨٢ المرجع نفسه، ص ١١٤/١١٩.
- ١٨٣ شرح ديوان الأعشى - ميمون بن فارس، قدم له ووضع فواصله، حنا نصر الحدي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط (١)، سنة ١٤١٢ هـ/ ١٩٩٦ م، ص ٢٢١.
- ١٨٤ الديوان نفسه، ص ٢٥٩.
- ١٨٥ ابن خلدون، المقدمة مكتبة التراث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، بيروت، سنة ١٩٦٧، مجلد (١)، ص ٧٦٥-٧٦٦.

قراءة في تجربة الشاعر عبد العزيز العنبر

الأستاذة العبدية في شعره

إعجاباً نقدياً في أعلام الحكاية والحكاية والسردية
والقصصية والدرامية في شعره الفاعل العربي اليمني
الأستاذ عبد العزيز العنبر

د. محمود جابر عباس (*)

الأستاذ العبدية للقصيدة الجديدة : ارتفاع

درجة الثقافة الشعرية والدلالية

تسهر القصصية الجديدة وعناصرها
وتشكيلاتها وأنماطها العديد من الأسئلة
المتعلقة بالأسئلة منها والجوانبها وتأويلها،
وطبيعة استجاباتها الثقافية المعاصر ومشكلاته
والضبابية، وما يستدعيه لنوع يتألف ونماذجها
ومظهرها التوزيعي والخطي.

وقد حظيت وجهات النظر التي تتناول الأساليب القصصية والسردية والدرامية، وحول
انفتاحها حول ما يجاورها من الشؤون الشعرية الجديدة (كالنظم والسرد والدراما والشرح) أو
الفنون الجميلة (كالرسم والموسيقى والميمياء والكولاج والتطبيع) بأقل نصيب من القراءات
النقدية، وفحص مكوناتها الأسلوبية والدلالية والجمالية التي تسبح بتعدد القراءات والتأويل
والنقطة القرصية لدراسة وتقصي وتأمل تشكيلات وأبنية وأنماط النصوص التهادلية وتشخيص
إفادتها وتوظيفها لعناصر ومعطيات هذه الفنون التي شغلت الباحثين والدارسين منذ أرسطو
في القرن الرابع قبل الميلاد، وتقسيمه الثلاثي (الملحمي والدرامي والفناني)، إلى ظهور
مسألة «الأجناس الأدبية» أو «الأنواع الأدبية» بمفاهيمها وإجراءاتها التقليدية والحداثية، وقد

(*) استاذ النقد والأدب الحديث المشارك - كلية التربية (2002) - قسم اللغة العربية - جامعة حضرموت - اليمن.

قراءة مع فريد الناصر عبد العزيز المعظم

وصلت هذه الإشكالية عند الناقد الفرنسي «جبرار جينيت» إلى حد أن تفقد هذه الأجناس ارتباطها الأصلي بخصوصية الجنس الأدبي الأصل في كتابه «مدخل لجامع النص» الذي ينصب على رفع الحواجز والحدود بين هذه الأنواع. ومنها القصيدة الشعرية الجديدة التي يتضح مدى إغادتها من هذه الأنواع بشكل عام، والدراما على وجه الخصوص.

وقد حطقت القصيدة العربية الجديدة (قصيدة التفعيلة) جملة من الوظائف الإيحائية والانتشائية والتأويلية والتعبيرية والبنائية عبر أشكال عديدة من الانزياحات الموقعية، والتفريقات الدلالية، والتضادلات الكلية بين الملامح والدلالات والرؤيا والتعبير، والذي أعانها على تحقيق أعلى درجات الشعرية. وتعكس علاقة تعدد البنيات والأصوات والمشيولات القوية التي تستجيب للمؤثرات السياقية والمنطقية والتركيبية التي تقيمها القصيدة بين دوراتها أو حركاتها أو مناساتها لتتوهر مختلف وسائل الطاقات التعبيرية الجديدة، وتوظفها النصب، وأساليبها الأدائية المختلفة التي احتلت موقع الصدارة في توجع التقنيات الشعرية وأساليب البناء وطرائق التركيب الفني فيها، والتي اقتضت أيضا التأثير في بعض الظواهر والخصائص الفنية للقصيدة الجديدة عبر كلياتها وشمولياتها ووحداتها النصية والعجمية والدلالية، من أجل خلق الشاعلية والحركية والدينامية التي تلعب دورا أساسيا في توفير مختلف البنى والتنوع والأنماط والأسانيف الشعرية الجديدة التي كوّنت عيدا في مجال التحديث والتجريب، وإن بقيت هذه القصيدة محافظة على هيكليتها الشعرية وهندستها ومعمارية بنيتها الداخلية.

وإذا كان المفهوم الشعري الكلاسيكي متغيرا تحول البيت (بشطريه الأثنى)، وكانت القصيدة بالنتيجة عبارة عن هذا التراكم المطرد للبنيات والعناصر الشعرية التي تتعلق عليها - كما يقول د. كمال خيربك - فإن القصيدة العربية الحديثة تجلت فيها خصوصية وبنائية الفكرة والانطباع الشعري، أي تنوع من البنى التعبيرية. هذا يعني أننا محمولون في إطار التحول الشعري المعاصر على أن نعترف بتعددية الأنماط الشعرية، وبالنسبة بتعددية واسعة من نماذج (البنى) بحسب اختلاف مفهومات الشعراء، والمراحل التي تؤثر في تطور التجريبي لكل منهم¹. ومن هنا ولد العديد من الأشكال الشعرية الجديدة والتصنيفات البنائية التي نشبت وتكونت سماتها ومكوناتها ومعانيها ومدلولاتها وتأويلاتها عبر الأساليب الشعرية الجديدة والتقنيات التعبيرية المستحدثة، وتعدد الأصوات والشخصيات واسطوانات الضمائر العديد والأقنعة والرموز والأساطير وتداخل الأزمنة وارتفاع درجة الكثافة الشعرية، والتركيز اللغوي، والاقتصاد في الألفاظ، مما اضطر إلى ظهور أنماط متوالية من التحويلات البنائية في هذه القصيدة، واتساعها لكثير من العناصر الموضوعية والتفصيصية والدرامية والمعمدية والسردية، واكتسبت القصيدة بها ملامح جديدة، وغنى وتوهم واتساعا في التعبير والرؤيا من خلال إغادتها وتوظيفها لعناصر هذه الفنون (كالقصة والمسرحية والدراما)، ولذلك «لم يكن

غريباً أن تفلح هذه القصيدة في عصرنا على الكثير من سمات الأجناس الأدبية الأخرى. وتصور داخل كيانها الكثير من هذه العناصر والملاح من دون أن يجعلها ذلك تفقد ارتباطها الأصلي بخصوصية الجنس الأدبي الأصلي. وتطوّر تقسيمات فرعية اصطلاحية عليها «الأصناف» الأدبية المنبثقة من الجنس الأدبي نفسه. إذ يكشف الجنس الأدبي الواحد عن قدرة لتوليد مجموعة كبيرة من الأصناف الفرعية نظرية لحاجات التطور الاجتماعي والثقافي في كل عصر^{١٦}. على الرغم من هضمها الكثير من سمات الدراما والمحمية كتعدد الأصوات والصراع والتوتر والحوار. وتوغل التجارب والرؤى. بما يجعلها تمتلك بنية شعرية حية ولغوية وحركية ومعقدة هي أن واحد.

وبهذه النقطة النوعية المتميزة فضرت القصيدة العربية الجديدة إلى مرحلة تعبيرية وأدائية ودلالية وبنائية تواشجت مع تغيير الذائقة الشعرية العربية التي سمحت بظهور شكل شعري جديد لا يعيش على الهامش الشعري التقليدي بل يعيش داخل التجربة الشعرية المعاصرة وتداخلاتها وتشابكاتها مع لحظات الوجد الإنساني. وتغلط الروح الإنسانية عبر الفني والجمالي. وبذلك تعاونت هذه البنى والأنماط والأصناف الشعرية الجديدة على زحزحة الملاح التقليدية للقصيدة الكلاسيكية **والقديم والحديثة** أيضاً. لتعمل معها الملاح الشعرية المتعددة في الرؤيا والأدوات والتعبير والمعنويات والأصوات والمصور والأساليب والإبتاعات الجديدة التي نحقق عملية انتفا على **الهوية السبائية** وتطوّر نظريات التلقي والقراءة والتأويل. والتفاصيل الضمنية والشكلية. - بتغيير - محمد منقاج - إذ إن «ما يظهر يائز ذي بدء أنه يكون في المضمون. لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة (عائلة) أو (شعبية) أو ينتقي منها صورة أو موقفاً درامياً أو تعبيرياً ذا قوة رمزية. ولكننا نعلم جميعاً أنه لا مضمون خارج الشكل. بل إن الشكل هو المتحكم في المتناس والموجه له. وهو الهادي التلقي لتحديد النوع الأدبي والإدراك المتناس. ولهم العمل الأدبي فيما لذلك^{١٧}. وبهذا فقد شهدت القصيدة العربية الجديدة تغييراً في المفهوم والوظيفة. ومن ثم الملاح والرؤيا والتعبير والممارسة والانتقاة إلى العناصر البلاغية الأخرى التي تسهم في بلورة الشكل والمضمون الشعريين الجديدين. وخلق حالة من التوازن العام في القصيدة الذي يؤدي بدوره إلى هذا الشكل القصصي الذي يمتع النص المزيد من الحيوية والقابلية والصيغ التعبيرية التي يتخلق فيها اللون من ألوان النمو والتطور للوصول إلى قمة انصهار هذه العناصر جميعها في بوتقة الملاح الشعرية الجديدة التي تستطيع أن تسنوب إجراءات ومفاهيم ومصطلحات الصيغ القصصية والمسردية والدرامية. وبهذا «لأن هذا الشكل قد يمتد الجانب التحليلي. وفوق العنصر الدرامي وجعل للتوازي مجالاً واسماً من حيث الاحتفال بالبناء والتحليل والدرامية. وسط التمهيدات المكثفة والزمانية. والتمرس بمشكلة الموت. وبالزمن

قراءة في تورية الشاعر جبار عز الدين

والاختلاف الكثير من الذاتية^(١)، والمتولدة عبر التوافق والبرؤى، والتطورات البنائية والسياسية، وتواهر الأطر الشعرية والدلالية لتفاعل عناصر القصيدة المختلفة داخل الملامح الكلية، والتي تتساقق فيها بينها للظهور بينية حية متماسكة ناعية، ومن أهمها الشخصيات والأحداث والزمان والمكان والصراع والفعل والحركة ومكوناتها وطرائق البناء فيها، فضلاً عن توظيف التقنيات البنائية الجديدة التي تمكن الشاعر من تقديم مشهد شعري، وقد اعتمد فيه على بنية الحكاية أو الدرامية أو السردية والفعل الدرامي التامى بشكل واضح، وتعتك مقومات الموضوعية والرسم الشهدي الخارجى، دون تدخل من شخصية الشاعر أو المتكلم أو ضمير (الأنا) الطاغى في الخطاب الشعلي.

ومن هنا أصبح تكريس واسطهم الطواهر الدرامية في الأنواع النثرية والشعرية المجاورة ومحاولة توظيفها بشكل بنائي ونسجي في بنية القصيدة وتشكيلها من خلال الاستناد إلى عنصرين أساسيين هما الفعل والحركة - كما يقول د. محسن الطيمش - فالفعل يعني الحدث التامى المتطور درجياً، والحركة تعني بلورة موقف البطل من خلال الصراع والتضاد في المواقف بينه وبين الآخرين، أو بينه وبين ذاته، وما يلم إليه صراع فلا بد من تواهر أصوات غير صوت البطل، لأن الصراع يعني وجود قوى أخرى تلف موقف الضد، وتنهض بعهات الصراع وتطور الحدث في القصيدة، ومن هنا فإن الملامح الدرامية في القصيدة الجديدة هي حدث تام وصراع وتفاعل مواقف وشخصيات، وأن هذه المقاييس هي - التي تستطيع احتواء هذه الخصائص - أو الاقتراب منها بشكل واضح وضيق - إضافة إلى هذا - من عناصر التعبير في المسرح، كتوظيف عنصر الحوار المركز والكثف الناتج عن الحدث، أو الحوار الداخلي، والابتعاد قدر الإمكان عن نبرة السرد، وملاحقة الجزئيات التي لا تسهم كثيراً في نمو الحدث، والاتفات إلى تعدد الأصوات وتفاعلها^(٢)، وبذلك نعت في بنية الخطاب الشعري المعاصر بدور عدد من تقنيات التعبير الدرامي وعناصره المختلفة التي تدخل في بنية الخطاب الشعري المعاصر بدور وأصبح التوصل بالأصوات والأساليب البنائية التي يوفرها هذا النوع من التعبير من سمات القصيدة الجديدة التي تجعل الشاعر العدائي يتفرد في خلق علاقات وأنساق وسياقات نصية والنظية جديدة تمكنها من امتلاك طاقات دلالية وإيحائية وشعرية بين حقول الدال والمقول والمعنى والترميز، ارتفعت بها القصيدة إلى مشارف الموضوعية البنائية أو ابتعدت بها عن الملامح الفنية السرفة في الذاتية والعاطفية.

وإذا ما نظرنا إلى تشكيل الملامح الدرامية وعناصر الأداء الدرامي فيها وجدنا أن بناء الوحدات الشعرية والسردية والدرامية فيها قائم على أساس من معمارية هذه القصيدة، وتطور الموقف العام فيها على سبيل اللغة الشعرية وبنية التعبير واستخدام الأصوات والرواة والعناصر الذين يرسمون المشاهد - وبضمانات مختلفة (المتكلم والمخاطب والغائب) - ومؤثثة

بحواجز بصرية وسمعية مجسدة لحالة التوتر والاحتدام والصراع الدرامي، ومنظمية إلى فاعلية جديدة تحفظ البنية الجديدة تعاسكها وترويعها واختلافها وتضادها، بما تشف من المكونات التعبيرية والدلالية والجمالية التي توجه استراتيجيتها هذه القصيدة من القول الشعري الذاتي والعاطفي واليوق الشخصي إلى القول الموضوعي الذي يتجسد فيه عالم هذه القصيدة وتقنياتها وأساليبها ونهجها التعبيري، مما يدل على أن مفهوم القصيدة قد تغير - بتعبير د. عز الدين إسماعيل - «ظلم تعد - هذه القصيدة - عملاً إضافياً للإنسان يزجي به أوقات فراغه، أو يمارس فيه هواية، وإنما صارت عملاً صعباً شاقاً، يحتشد له الشاعر بكل كيانه. صارت القصيدة تشكيلاً جديداً للوجود الإنساني، ومزجاً مركباً ومعقداً من أقال هذا الوجود المختلفة، أو تنقل - بليجلز - إنها صارت بنية درامية»^(١).

وحيث يصبح بوسعنا أن نكشف عما يعمل داخل النصوص الشعرية الجديدة، وأنماطها وأبنيتها المختلفة وأساليبها ولغاتها وإيقاعاتها من ميكانيزمات وكيفيات تعبيرية تتجسد فيها مستويات التعبير الدرامي المختلفة التي تقرّبها من عالم المسرح وشطوطه وخبراته وتقنياته التي تشيد هذه القصيدة وتتشاوح معها، وتجعلها مستقطب الصيغ والتركيب التي تمنح القصيدة حضورها الفاعل وموضوعيتها **الثالثة ونموها** التشكل في رحاب الدلالات والإيهامات وتشابه الأصوات والأحداث، وذلك كنسبت القصيدة شروعاتها ووجودها الفاعل في الحياة الأدبية من خلال قراءتها على خلق صيغ شعري وجهاً في إقني جديد، ومنظور، يعكس مدى فاعلية الشاعر وقدرته على تولي حركة أحداثه وشخصياته وانتقالاتها مع تحولات القصيدة، ونموها الإيجابي التكاملي، واكتساب نشجتها الذي يمكن - أيضاً - عملية تعميق الوعي الملحمي والدرامي في القصيدة الجديدة الذي يرتبط بالقضاء الكلي للنص، حيث يتجلى في هذه القصيدة تعدد الأصوات والمستويات اللغوية، وترتفع درجة الكثافة نتيجة لثقل التوتر والحوارية فيه، ومع اجتراحه لغامزة التجربة الكشفية إلى جانب التجارب الحيوية المثيرة، إلا أنه يتميز بنسبة نشئت أوضح من دون أن يخرج عن الإطار التعبيري^(٢).

ومن هنا فإن الكشف عن الدلالة العميقة والتركيب بنيات أي قصيدة معاصرة أو حداثة يقتضي منا تتبع مظاهر بنيتها التركيبية والبنائية والأسلوبية والتقنية والصوبية والضمونية التي يحاول الشاعر العربي الجديد أن يخلصها من الصوت الغنائي المتفرد ومنطق الذات، والتداعيات العاطفية الساذجة، والمسرقة في الشاعر والوجدان إلى حيث رحابة الحياة والكون والتجارب والروى والمواقف التي تسهم في توليد وبؤرة وضع القوى المتصارعة التي تتميز بها القصيدة الدرامية وبنيتها المتعددة، وطرقتها المعبرة التي توصلها إلى غاياتها في استكمال البناء الفني والموضوعي لهذه القصيدة، والتي سوف يضيء البحث هنا بالاعتراض بها كمنع من أنماط التصنيفات الأساسية في شعرنا العربي الحديث، وعبر وظائفها الدلالية والتعبيرية ودورها الأساسية.

قراءة في شعر نورية الشاعر عبدالعزيز العنبر

وإذا كان الدكتور الناقد إحسان عباس يرى أن القصصيتين اللتين وصفتنا بأنهما بداية الانطلاقة الجديدة في الشعر العربي، وهما قصيدة «الكوليرا» لتنازل الملائكة، وهما كان حياء ليدر شاعر السياب، لا يصح اتخاذهما مؤشرا قويا على شيء، سوى تغيير جزئي في الملامح¹، فإنهما تعدان مثقالا أثيرا لدى الشاعرين - ولدى عموم الشعراء العرب المحدثين - فيما بعد - في ارتداد شكل شعري جديد والقالب القصصي الذي سميت القصيدة الحديثة لتسير نحوه. والاتجاه بالقصيدة نحو الحكائية والحوارية والسردية والقصصية والدرامية، التي نتسع للعديد من مظاهر الأبنية النصية الصغرى والكبرى، وبزرها الدلالية، ولتتوزع لمواقف والرؤى والتجارب والشاعر، التي يعبر عنها الشاعر بشكل متماسك ومتكامل من خلال الأحداث والعقد والمشاكل والأبطال والواقع الجديد، وحكايات مكتوبة بلغة مكثفة ومركزة لها بداية ووسط ونهاية، ومرسومة بدقة، وهذا أهم ما يميز بنية القصيدة الدرامية التي اختلت بهذه العناصر، وأصبحت القصيدة يبنيتها وتشكيلها وطبيعتها وجوهرها تعتمد على تكوين الصورة الكلية التي تتفاعل مع غيرها، مكونة بنية النص الكلية ووحدته العضوية، ومن هنا فإن قيمة كل عنصر - بنائيا - تكمن على وجه التحديد في اندماجه وتساعد إلى ما يليه، من هنا تكتسب بعض الصيغ أهمية خاصة، ويصبح تكرارها ليس مجرد توقيع موسيقي زخرفي بل هو إيمان في تكوين التشكيل التصوري للقصيدة وأدغام مسئولياتها العديدة في هيكل متنوع².

وبهذا فإن استجابة الشعراء العرب لهذه القصيدة وبنيتها وبنائها وتشكيلها - وهذا بداية الخصصيات - قد توعت وتفاوتت واختلفت باختلاف القدرات الإبداعية والأدوات الشعرية والإنجازات والأشكال التي حاولت حفرها تجارب الشعراء (يدر شاعر السياب وتنازل الملائكة وعبدالوهاب البياتي وبلند الحيدري وخليل حاوي ولدونيس وصباح عبدالصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وسعدي يوسف) وغيرهم، وإغناء القصيدة بعناصر تعبيرية وأدائية وبنائية من هي المسرح والقصة، واتجه الشاعر «لتوظيف عنصر الحوار، والحوار الداخلي، ولعدد الأصوات، وتقديم الصور العامة للأجواء والمشاهد التي يدور فيها الموضوع الشعري، والاهتمام بتصوير ملامح الأشخاص، وتقديمهم ضمن حدث أو موقف، كما وظفوا الرمز، والتفننوا إلى الأساطير، وأبطال التاريخ، وتطور شكل القصيدة من دفقة شعورية صغيرة إلى بناء ينمو على هيئة لوحات أو مقاطع يضيف الواحد منها إلى الآخر، فإذا القصيدة في النهاية موضوع متماسك مركب، بينما نعت عناصر الحكاية الصغيرة العابرة، واتخذت شكل قصيدة تنهل من فن القصة حينها، ولتطرح لأن تكون قصة حينها آخر، لها ما يميزها من أجواء وحدث تام وأشخاص تعرفهم ونحيا مشكلاتهم»³.

وقد لجأ غالبية الشعراء المحدثين الذين جاءوا بعد جيل الرواد إلى الإفادة من بعض عناصر هذه الفنون ومعطياتها، وتوظيفها في قصائدهم. ويمكن أن يتجسد هذا التفتح في مرحلة التفتح الشعري القصيدة الجديدة التي بدأت في الستينيات من القرن الماضي، إذ حاول هؤلاء الشعراء بناء قصيدة ذات سمات وإعلام قصصية وسردية وحوارية ودرامية من خلال محاور متعددة، وهيئات مختلفة وبنيات متنوعة، تسهم جميعها في إلغاء القصيدة، وتسيير بها نحو التفتح والتكامل والوضوح في الرؤيا والأدوات والمعاني والصياغات، ويمكن أن نجد مثل هذه القصيدة عند الشعراء (كاظم جواد ومحمود البريكاني وعلي السبيتي وعبدالله النفيسي ويوسف الصانع وهائل المزاري وباسين طه حافظ ومحمد سعيد الصكر ومعدود عدوان ومحمد عفيفي مطر وأمل دنقل ومحمد إبراهيم أبو سنة وعبد العزيز المالح) وغيرهم لتحديث بنية القصيدة الجديدة، ومحولاتها البنائية والدلالية والتشكيلية، وترجيح التزعة الدرامية والجوهر الحواري لزيادة الحماسية الجمالية والشعرية التي تتضافر مع البنيات الأخرى في القصيدة، وتؤدي إلى ارتفاع درجة الكثافة الشعرية والسردية والدرامية، وتماثل القصيدة، وبنائها التحليلية والفنية والتصويرية، فتجد قدرة القصيدة على القراءة التابولي، وفحص المنظومات التركيبية والصورية، وأساليب البناء، والدلالات التأثيرية والشعرية، وبذلك يستطيع قارئ هذه القصيدة أن يؤلف بين الإحداثيات المطبقة التي يلتقطها من القصيدة، ويخرج من هذا التأليف والتكامل بين الصيغ والدلالات إلى صياغات ودلالات أخرى جديدة لا تكف عن النمو والعمل، وهذه هي مهمة الفن العظيم في كل عصر من العصور¹، والتي تقفون القصيدة العظيمة بها فتزهد من مساحة التجربة والتوتر بين حقول الدال والمداول من أجل خلق مستوى جمالي وفني يبرز هذه العناصر، ويشعلها بأساليب شعرية مختلفة تقوم على إحداث مثل هذه التغيرات الثورية في بنية القصيدة، والتي تعتمد بدورها على مجموعة العناصر والمعطيات التي أخذتها من فني القصة والدراما وعناصرهما كالفعل والحركة والصراع وبعدد الشخصيات والأصوات والحوار التي تنتشر في بنية النص الكلية، والتي تشير بدورها إلى قدرة هذه القصيدة في الارتقاء بوحداتها السبائية والتسقية وبنيتها وتشكيلها الذي يطرأها من أصادية الصوت الذاتي الواحد المنفرد إلى اشتعاع المناطق الجديدة في الفنون الإبداعية والنثرية الأخرى واستكناه الدواخل الأساسية والمعطيات الموضوعية لها التي تفعل فعلها في تمثل الرؤية الشعرية والحماسية الجديدة لهذه القصيدة وأنساقها وسياقاتها النصية والمنطوقية التي تفتح في إنتاج القصيدة وإشعاعاتها الروحية والفكرية في هيكلية جديدة وبنية جديدة حية وتنامية ومتطورة ومتماثلة، وهي وحدة عضوية تسعى للوصول إلى أفلام الموضوعية المتكاملة، وبذلك يكون للشاعر دوره في إدارة الصراع بموقع الكاتب الفارع خلف شخصياته حيث «تفتح الرؤية في النص، لتتبع لتطول الصراع القائم في زمنها» وهي

قراءة مع تورية النقاد حول الحداثة

واقع لها، على أنه وفي مدار هذا الاتساع لتفاوت الأصوات، تختلف، تتجاوز، لكنها هي تفاوتها واختلافها تبقى محكمة بهذا الموقع. ويبقى هذا الموقع متحكماً، بمسار نموها، وتوجه هذا النمو⁽¹⁾ في بنية النص الكلية.

الملاحظة الحكائية والحوارية : مرحلة البدايات الأولى

يعد الشاعر العربي اليعني عبدالعزيز المقالح، أحد شعراء مدرسة الشعر العربي الحديث البارزين على مستوى القطر اليمني، وعلى مستوى الوطن العربي، لكونه من الجيل التالي مباشرة لرواد

الحداثة الشعرية المستفيد من شعرهم والمخالف لطرائقهم في تركيب بنية القصيدة وأساليبها التعبيرية المتعددة من حسية أو حيوية أو درامية أو رؤيوية، وقد أسهم الشاعر بنصيب وافر في حركة الحداثة والتجديد والتجريب الشعري شكلاً ومضموناً، والذي بلغ فيها الشاعر قمة التضيق والذروة في تكامل الرؤيا في قصائده التي استلهمت شيئاً من معطيات القصة الدرامي والقصصني والسريحي والأفنية والرموز والأساطير والتاريخ والمغلة الشعبية من أجل إثرائها بعناصر هذه الفنون. ومن أجل تشييم القصيدة الموضوعية التي تتأى من الرؤية الخلقية المهيمنة على جل الشعر العربي المعاصر، والتي تحضر فيها - غالباً - (أنا) الشاعر حضوراً طاقها.

وقد حظي الفن الشعري لهذا من القالغ بدراسة نقدية وكتب ومؤلفات ودراسات جامعية علمية كثيرة شملت زوايا فنية والنسوية وبنائية وتشكيلية وسوية وموضوعية عديدة في مجمل تجويته، كالتجديد في التشكيل أو الموسيقى أو الرؤيا أو المضامين أو الأفعلة، وذلك لقيمتها الفنية العالية ومحتواها الأيديولوجي المتميز، ولكنه - في مقابل ذلك - لم يحظ باهتمام معادل على مستوى الملامح الشعرية والمسردية والدرامية والحوارية والقصصية. ولا يكاد الحديث عن هذه البنيات في شعر المقالح يعدو إشارات وملحوظات سريعة مجعلة، ترتبط في مجموعها بالنظر النقدي أكثر من إزائها على التحليل البنيوي والتشكيلي والدرامي بالمعنى الدقيق.

ولا أستطيع أن أزعج أن هذه الدراسة تقدم تحليلاً شاملاً لخصائص الملامح عند الشاعر، وإنما هي مقارنة نقدية، ومدخل تحليلي لعرض بعض السمات والخصائص والبنيات الحكائية والحوارية والمسردية والقصصية والدرامية في شعره وتحليلها في ضوء الدراسات الحديثة التي استجذت من الملامح الدرامية في الشعر الأوروبي عامة، والشعر العربي الحديث خاصة، وهذه الدراسات تركز أساساً على ديوان «عبدالعزيز المقالح» الذي صدر لأول مرة بطبعته الأولى عام ١٩٧٧ من دار العودة في بيروت، واحتوى على دواوينه - لا بد من صلتها - ١٩٧٠، ومارب يتكلم - ١٩٧١، ورسالة إلى سيف بن ذي يزن - ١٩٧٢، وهوامش يعانية على تفرية

ابن زريق البغدادي - ١٩٧٤، و«عودة وعشاق اليمن» - ١٩٧٥، وأخيراً ديوانه الذي صدر بعد هذه المجموعة من الدواوين «الكتابة بسيف الشاعر علي بن الفضل»، وذلك لعدم حصولنا على مجاميعه الشعرية التي صدرت بعد ذلك التاريخ.

وعلى الرغم من التطور والتجديد التقني والتشكيلي والبائني والأملوني والتبهي الذي لحق بقصيدة القالغ بعد هذه الدواوين، والذي أكسبها بعداً حداثياً وتجديدياً معاصراً، كما هي ديوانه الأخيرين ككتاب «منعاه» و«كتاب القرية»، فإن شعره من خلال هذه الدواوين يعد صالحاً لفحص ومدارسة أنماط وأصناف اللامع الحكائي والشخصية والحوارية والقصصية والسردية والدرامية في شعر القالغ. ليروّزها ويهيئها على منته الشعرية منذ بولكهره الأولى، والتي تمت تطويراً تقنياً تعددت فيه البنى والأنماط والتوظيفات في تضاعف هذه التصوص، والتي تضاف إلى تقنيات وأليات وأساليب وصيغيات إنلامع الشعرية للقصيدة العربية المعاصرة، فهندسة القصيدة وعملاتها الفنية والتشكيلية والبائية المنعزلة والحائقة لشعر إلى مقدرة متميزة، وبراعة فائقة ورؤيا جماعية في تلوينها، بصيغ تعبيرية متنوعة تليد من القصص اللغصي والطرافي والتاريخي والسري والرمزي والقناعي ويبرز السرد والدراما المختلفة، وبذلك أكسب قصيدته بعداً جديداً لم نألفه في شعرنا العربي المعاصر، ومنها المقطعات البائية التي تقوم عليها اللامع الدرامية للقصيدة الجديدة، إذ ليس من السهل أن يتحقق الطابع الدرامي في عمل شعري ما لم يكتمل جوانبه الفنية والعناصر الأساسية التي لا تتحقق الدراما من دونها، وأهني بذلك الإيمان والصراع والتضاد والحياء، فالإنسان والصراع وتناقضات الحياة هي العناصر الأساسية لكل قصيدة لها هذا الطابع الدرامي^{١٢}، وقد كانت نسبة توظيف الشاعر القالغ لها كبيرة، إذ يلى عائله وعمله ورؤيا الشعرية عبرها، وبغير فاعليتها وتشتيتها في بنية القصيدة لديه، ويوسع الطارئ أن يكتشف ذلك منذ بداياته الأولى في الستينيات.

لقد كانت عملية اقتناح الأجناس والأنواع الأدبية بعضها على البعض الآخر في عصرنا، والازدياد تقاربها، ورفع الحواجز والعزلة والحدود بينها، مؤشراً على عملية تحديث وتجديد مسألة الأنواع والأجناس الأدبية، ونصوصها (النثرية والشعرية) قد أتاحت لمنطري الأدب ودارسيه منذ أفلاطون وأرسطو والفنار العرب القدماء إلى الوقت الحاضر لتوليد أنواع جديدة من هذه الأنواع، وتعميق الأصناف والاتجاهات والموضوعات والتوجهات الشعرية السائدة ضمن الرؤية الحداثية التي تقيد من هذه الأنواع الأدبية (كالقصة والرواية والمسرحية والدراما) أو الفنون الجميلة ومعطياتها الرؤيوية والجمالية وأطرافها المترابطة (كالرسم والسينما والموسيقى والتشكيل والتولاج والتشطيع والمصنقات)، وذلك لأحوائها على عناصر قصصية أو سردية أو درامية تكون بديلاً للأصوات القتالية والذاتية والعاطفية الطاغية في

قراءة في تجربة الشاعر عبد العزيز النصار

شعرنا العربي القديم أو الحديث، ولذلك فقد اختلفت القصيدة العربية الجديدة بعناصر هذه الفنون والأنواع كالدراما والصراع والحركة والفعل، مستفيدة من تلك الأساليب البنائية التي كان يلجأ إليها الشاعر الغربي في قصائده الغنائية المختلفة، وأخذت وظائف الدراما تتجلى في هذا الفن أو ذاك، وأصبح الموقف الدرامي لا يتحقق في الأدب المسرحي وحده، بل أنه يتحقق في كل أدب، إذ هو موقف أصيل في الإدراك الجمالي للعالم⁽¹⁾.

لقد نجح الشاعر العربي اليمني عبد العزيز المقالح في الإفادة من معطيات هذه الفنون وعناصرها وأدائها وعن لغاتها، وإغنائها بالتكنيك الشعري الذي حاول فيه رسم ملامح موضوعية لشخصياته وأفعالها ومواقفها، وأن يحملها روح التعبير الشعري الذي استعارته القصيدة عنده من فنون الإبداع الأخرى.

وبدأت قصائده - منذ بواكيرها الأولى في بداية الستينيات - تبحث شيئاً فشيئاً عن الغنائية والذاتية، وطنيان (أنا الشاعر) فيها، وتتحجج نحو الغنائية الموضوعية أو الملامح الدرامية والتحمية التي تفيد من عناصر الدراما المختلفة، وقد انفتحت لجاريه العميقة، ومنظوماته الفنية الواعية على مضامين عديدة من الصراع والتنافس والتوتر والأسطدام والأداء الدرامي والرؤية الإنسانية والكونية المتسعة لإغناء بنية القصيدة لديه، واستجابتها لدواعي التعبير وأدائه وانهمج دور هذه التقنيات والأساليب كعناصر بنائية وفنية، ووظيفة جمالية معاً، تحقق درجة عالية من الحركة والفاعلية والحيوية الشعري الذي يمنح النص شكلاً عضوياً متماسكاً، وبنية أدائية وتعبيرية واضحة، وهي التي أجاد الشاعر استخدامها واستثمارها في تفعيل هذه العناصر التعبيرية والتقنيات الفنية التي تسود طبيعته، وتنشطر في جميع بنائها الأسلوبية والصياغية والصوتية والأصالية والتأويلية، وبذلك تبدأ العمل الأدبي هو الوحدة الأساسية للمنظومة الأدبية والدلالية الكاملة التي لا تحصل إلا في إطاره، كما يقول توموروف⁽²⁾.

وقد اتخذ الخطاب الشعري عند المقالح وضعاً جديداً متوتراً، ومحتشماً بالرؤى والتجليات والاستبطان التي تخترق بنية القصيدة الجديدة نحو بنية تتسع لكل مظاهر الواقع وتناقضاته وصراعاته وأزماته ومأساوية هوائه، وحرارة إيقاعه التي جعلته عالمه مضمناً بلون من الدرامية القادرة على رؤية الأشياء والعالم المحيط بها بعيون مفتوحة لكل الاتجاهات، وذلك منذ ديوانه الأول "لا بد من صمت" الذي أبدأ فيه بتجته نحو إعادة صياغة هذا الواقع على عقل رؤيته وتجاريه الحياتية، وعوالمه الواقعية والرمزية والتحليلية، من خلال الإفادة من معطيات هذه الفنون، وأهمها النص والدراما والملحمة، فكان نزوعه - في بداية تجربته - نحو توظيف "اللامع الحكائي، وتقنياتها التعبيرية المختلفة التي تقوم بعملية الشعر هذه اللامع وصهرها في سياق تجربته وقصيدته من خلال أدواته التشكيلية والتعبيرية والأدائية المتميزة

التي تندغم في بنية النص الكلية التي تعبر عن وهي الشاعر بضرورة توافر حكاية ما تتحفل فيها الوحدة المعنوية، والتي تقضي فيها البدايات إلى النهايات، وتساهم الشخصيات أو الأحداث أو الأمكنة والأزمنة بأدوار بارزة ورئيسية في بنية النص وتطوره ونموه، ويمكن أن نعد قصائده الأولى «مقتطفات» من خطاب نوح بعد الطوفان، ورسالة عامل في ميناء عدن يوم الاستقلال، وبكائية ثور في حلية صراخ، وحكاية مصلوب، وعرشاة صديق حي، وصورة لطافية، ومشهد من فصل، ورسالة إلى عمرو بن مزيهيا، وغيرها علمها طويلا وأنموذجا متقدما على فترة الشاعر الفاضل في توظيف هذا العنصر توظيفاً كاملاً وجديداً من خلال الاهتمام برسم الملامح الخارجية، ودواخل الشخصية، والتناقض والتحول الذي يطرأ عليها من داخلها، بما يجعل هذه القصيدة تحوي عناصر شعرية جديدة ترفعها عن الغنائية من خلال أفعالها الحركية ودلالاتها القصصية والسردية التي تعتمد على الشخصيات والصراخ والفعل الدرامي المتنامي.

ففي قصيدة «رسالة عامل في ميناء عدن يوم الاستقلال» نلاحظ بوضوح تشكيل بنية القصيدة التي تعتمد «الحكاية» أساساً لها، ففي هذه القصيدة نجد أن هناك حكاية أولاً، وحكاية بلغة تميزها الدقة في اللفظ، والوضوح في العبارة ثانياً، ثم التركيز على بنية الحكاية ثالثاً، والابتعاد قدر الإمكان عن كل ما يمكن أن يصرف ذهن القارئ عن الفكرة الأساسية التي يريد الشاعر أن يطورها ويبرزها، نحي أهدافها الأساسية. هذا الشاعر قصيدته برسم صورة العامل وملاحظته وأفعاله واستبطان دواخله وتقصيته ومشاعره، حيث يضعنا عند البداية في مواجهة الحدث - الحكاية:

منتصف النهار

ما زال كئي حلوياً

لم تسلم بعد كسرة الإفطار

أحمر الرغيف عند الضحى عند النور

في لحظة تلك معنى المرح في ذي

أصبحت أغنى أغنياء العصر

أحس أن قاضي قسدي في القضاء

عُزب في النجوم

تطاول المساء

قبل الشمس، تعاقب النجوم⁽³⁾

وبعد أن يهبط الشاعر القارئ لتقبل طبيعة وملامح هذه الشخصية وأفعالها واسطرارها مع أفعالها، يضعنا في مواجهة الحدث مباشرة، حيث ترفع بعد ذلك درجة الصراخ وغلبة التوليد

قراءة مع قرية الشاعر عبد العزيز السدحان

من خلال صوت الراوي ومونولوجه الذي يتجسد في صورة من التشاكل العميق بين هذا الواقع، والأفكار والمواقف التي يحملها، والتي تشق عن رؤيا سردية موضوعية، ولكنها رؤيا خارجية تتمثل أساسا في هيمنة صوت الراوي العليم / أو كفي العلم بتعبير السائد فاضل ثامر -والذي يعرف بكل خفايا شخصياته وأسرارها، إضافة إلى اطلاعه على العلوم والمجهول من تاريخ الحدث القصصي، والذي يقوم عادة بتقديم شخصياته ووسمها من الخارج، لأنه ينتمي إلى نمط الراوي أو السارد الغريب أو الخارج عن السرد، أو المثن الحكائي بمصطلحات السائد الفرنسي -جيمار جينيت-، وولجا هذا الراوي الخارجي إلى الوصف والتقرير والتعليق عن طريق توظيف ضمير الشخص الثالث (الغائب هو أو هي)¹، أو ضمير المتكلم الذي يسود قصيدة الحكاية عند الشاعر المقاتل، كما هي قوله من القصيدة نفسها:

لأنني أكلت - حتى العظم - سيد البحار

أكلت شولة الناح الكبير

شرت في ميداني الصغير

ما حشلت من الأساطيل من الجنود

أكلت في شرافة

كل سباط الأوس والقنود

فصرت لا الحرف معنى المخرج والحياء

وقالني قتل في القضاء كضرب في الجيوب

قبل الشمس، نعلق النجوم

ثم يأخذ شعر المقاتل طابعا جديدا، وبينة مختلفة، واتجاهها مغايرا لجاهلية، إذ أصبحت القصيدة لديه بناء مركبا وتشكيلا متعدد، وملفوظات تعبيرية تبرز علاقات النص واحتضانه للعديد من الرؤى والتجليات وتعدد الأصوات والأشخاص وتصارفها، أي أن القصيدة شرعت لتخلص من لغائبتها، وتنتج نحو الموضوعية الدرامية، ولعل هذا راجع إلى التعبير الروحي والفكري في ذات الشاعر الذي اكتشف خواء التمرد الميتافيزيقي عندما أبصر واقعا مزريا وبؤسا مقزما حيث تلبست الرؤية عنده إحدى الشخصيات الحاكمة هي اليمن، الذي باع أمواله وطر من بلاده قبل الفجار سد مأرب المشهور، ويمثل فيه «تاريخيا» الحاكم المستبد بوقاب شعبه، المستكين لواقع الهزيمة الهارب من مواجهتها، تاركا شعبه يواجه هذه الهزيمة وحيدا أعزل.

وإذا كان الحاكم المعادل تاريخيا يجسد أمل الأمة في الدفاع عن مقدراتها، وهو المأمول منها أن يطورها ويحضرها باعتباره صوتا قاعلا فيها نظرا لتصلبه كل مقاليد السلطة فيها فإنه مع الزمن يصبح رمزا وطنيا من الرموز الطالدة التي يعتز بها الوطن ومواطنوه. أما الحاكم الواقع



في دعاء شعبيه فإنه لن يبقى له في ذاكرة التاريخ إلا اللعنة شعرا ونثرا وهنا وحكايات وأساطير¹⁴ كما لاحظ ذلك في قصيدته «رسالة إلى عمرو بن مزينة» التي تقودنا ببطء إلى تعمس البذور الأولى للقصة ومعطياتها وزجد لحالات الشخصية وتحولاتها وأفكارها. ولقد يعم الأجواء الخارجية والداخلية التي يدور فيها الحدث ومشاهد من خلال رؤية الراوي المحايد الذي تشبع في التلامح القصصية والدرامية. كما هي قوله:

أين مكثك يا عمرو بين الرمرم؟
وأين الديار التي اخترتها موطناً لك قبل انهيار الجدار
وقبل التجار العرم؟
وهل لك قبر على الأرض؟ أم لنظفك الرمال
لأنك خنت التراب
ورخت الرجال
أخذت نصيبك منها غداة الرحيل
غداة شربت دموع الضحايا
سلبت ألفان كل النخيل
لما زلت في كل يوم فرق حلة
وتلبس حلة
وكل مساء
وتشرب يا شهيد دماء الجراح
فلا شهزاد أظلت
ولا عاد رجة الصباح¹⁵

فتشكل القصيدة وحركاتها يعتمد كله على استلهاهم معطيات الفن القصصي والدرامي ولشكالات الصراع بين الخير والشر. والعدالة والظلم، والتوز والطلام، وخلفياته وثلاثياته هي تكوين هذه الشخصية، وشامي أفكارها التي يحاول الشاعر فيها أن يوصلنا إلى خلق الخواص المميزة لبنية التعبير الدرامي المحايد الذي تتكاثر فيه آليات التعبير الموضوعي وتقنياته التي يتعدد فيها صوت الشاعر الذاتي، ولغنته المسرفة في العواطف، وعلى الرغم من وضوح العلاقة بين الشاعر وشخصيته، فإننا نشعر إلى وجود طرفين مستقلين، وتكهما يتداخلان، ومن ثم كانت ظاهرة التداخل التي لاحظناها بين العام والخاص، والتي أتاحت لشعراء الحداثة أن يقولوا (ها نحن) عندما يقول واحد منهم (ها أنا) بحيث لا يطفى أحد الطرفين على الآخر¹⁶. وبذلك تكشف القصيدة عن تحول ملحوظ في بنية الحكاية والقص والسرد الذي ينشطر في باغي قصائده. والتي ستكون مستقبلاً أيضاً مرتبطة بخصوصية الدراما في

قراءة مع نيرة الشاعر عبد العزيز النصار

التعبير عن القلق الوجودي العميق لإنسان العصر وإحباطاته وحصلاته وحدوسه واستبطاناته التي يقدمها الشاعر بعيداً عن صوته الداخلي واستخدامه الذاتي ونشيجته وصرخاته الأنوية، كما هي هذا المقطع من القصيدة:

يقولون كان ذا كذا

الطريقة قالت

فأخلى عن الشعب فحوى النبا

وسل لسان طريقة بالسيف أعلن بين يديه الخلاف

وباع على الشعب لؤلؤه، باع كل الإماء

وسار شعلاً

فكان النار التي منه حاف

وكان القاء

وصراً ليلادي سباً

أقبل أن تترك الأرض يا عمرو

تجرح عطر المدينة

ودار الفتوة

أرضي وأنت الذي طمحت تحيل الجدار

لاحتلال القمر

وكانوا غداة البطولة

وعطر الرجولة

أرضي ثمار صغير

أن يتعداك أن يهزم السبني الشهير؟

بأن يهتقاً أفعاده في حينك

يصول ويخرج خلف عيونك

الإكس صرخته بالحرب

الإكس من سبأ ألف بوابة لحفظ السد

قنع عنه الحراب؟

وبهذا استطاع الشاعر المصالح - وملف ديوانه الأول ويواكبه قصائده الأولى - أن يحقق معطيات وخصائص أسلوبية من الفنون الحكائية والحوارية والفصصية والسردية والدرامية هي شعوره كمظهر من مظاهر الشاعر الخدائي في الانتماء عن المرتكزات الغنائية هي القصيدة، والاتجاه نحو التكوينات الموضوعية التي تحصر شعورية النص هيما تمثله من إطار



فهي أو مضمون كلي يضعها في سياق من الإثرائد الجديد لبنية القصيدة وهندستها، وتماثلها وحداتها الشعرية والدلالية والإيحائية التي تقضي إلى فاعلية هذه المعطيات والخصائص والصيغ والتقنيات التي استحدثها الشاعر العربي المعاصر، وأخذ منها في شدّ نسج تجربته الشعرية وتكثيفها وتعميقها بالمواقف المتضادة، والروى المتصارعة التي تتغلغل داخل قطبها القصيدة الكلي من خلال إثرائها بأساليب تعبيرية جديدة تستقيها من الفنون والأنواع الشعرية المجاورة، والجميلة الأخرى ومن أهمها (القص والمسرح والدراما)، طاقاها أو التماسها عموماً، يعرف بها بعلتك من قدرات النقطة التي يهدف منها إلى موضوعه أو الحدث الذي يتعمق ألا يسبقه شيء⁽¹⁾.

أطالعه القصيدة في شعر المقلد:

البؤرة المستقطبة لتجليات السرد والقصص والدراما

ومنذ ديوانه الثالث «رسالة إلى سيف بن ذي يزن» بدأ الشاعر عبد العزيز المعالي يقدم لنا مفاتيح عامة لتولج عالمه الشعري الجديد الذي أخذ يحضره في مجرى الشعر الحديث. بعد ديوانه «لا بد من صنعاء» ومازوب يتكلم، ففي هذا الديوان استطاع الشاعر أن يغني قصيدته بمعطيات وسلاسل وأصيلة وأصيلة وواعية من فنون النثر الأخرى المجلوبة كالقصة والرواية والمسرح والدراما) لأن القصيدة الغنائية لم تعد عنده تحمل صوته وأوجاعه وأحزانه التامة في صنوعه، الفترة هي أعماقه - كما يقول الشاعر - كما لم تعد تلك القصيدة تعبر عن القلق الوجودي والكوني والإنساني العميق الذي بدأ الشاعر يحمله، وإن عملية إبداع قيم إنسانية جديدة يخلق بمقتضاها عالماً غريباً عن الواقع الذي يعيش فيه هي من أهم مهماته، ومهمات القصيدة لديه، فشعراء اليمن أكثر من شعراء أي قطر عربي يمانون من التمزق بين العصور، ويعيشون أزمنة مختلفة، فهم يستوون برؤوس من القرن العشرين، ولكنهم يسبرون بأقدام في العصر الحجري، ويتصادم طموحهم إلى التجديد مع الشروط الموضوعية لمواقع المختلفة، وكان الشاعر المعالي يعلم بتغيير الواقع في اليمن - مثله مثل كل شعراء اليمن السعيد - منذ عطال الأرمينيات وكان الشعر وسيلتهم إلى التغيير، وإلى تحقيق ذلك الحلم، ومن ذلك رغبتهم في تغيير اليمن، امتد الحلم إلى محاولة تغيير القصيدة، وقد أصبح الشعر عندهم حلماً بتغيير اليمن والقصيدة والعالم⁽²⁾.

ولعل هذا ما دفع الشاعر المعالي إلى تكثيف جهوده، وزيادة مساهمته للإفادة من هذه الفنون، واستلزام إنجازاتها ومعطياتها القصصية والسردية والدرامية، وتوظيف مختلف العناصر والأشياء التي لها قيمة في تعميق وهي الشاعر لأهميتها في البناء العام للقصيدة، وتماثلها التمسج الشعري، ووحدة الأداء التعبيري والموضوعي بحدود عميقة تحضن نهج الشعري، وترسخ قديمه في هذا البناء الأسلوبية. وقد ضم ديوان «رسالة إلى سيف بن ذي يزن» خمس

قراءة مع قرية الشاعر جيلانز العطار

قصيدة - أو رسائل شعرية - طوال جعلت اسم المجموعة، ولم يعد الشاعر في هذه القصائد يعنى بالتعبير الثنائي والذاتي المباشر الذي يتحدث فيه عن تجربة شخصية أو ذاتية محدثة، وإنما استغل الشاعر تعدد الأصوات والشخصيات والاهتمام بالحدث الرئيسي أو الأحداث الصغيرة الجانبية المرتبطة بهذا الحدث وتطورها وتغيرها ورصد التناقضات التي تعاني منها هذه الشخصية في تحولاتها وتبدلاتها، في محاولة منه لخلق أشكال بلاغية وتعبيرية جديدة ومعقدة ومركبة، تمثل ملحن القصيدة نحو الدرامية والحوارية والسردية والقصصية، فالشعر أصبح بالصور أصبح تعبيراً بذاتها، ونمو البناء الدرامي في القصيدة على شكل دورات متوازية ومتقاطعة ومتنامية، أكسبها تماسكا وحيوية، وجعلها تنبض بالحياة والحركة والرمز والأسطورة والقناع والتاريخ الشعبي والمكتوب، وقدم القصة قصيدة المبالغ من جوهر الدراما من دون أن تفقد شفافية الشعر وشعنته العاطفية ورؤاه المثيرة والمدهشة وصياغته التخيلية والواقعية، من خلال قدرة الشاعر على التمسك باللامحدود والدائم والشامل والكوني، وقدرته على اختيار ما هو جوهري في هذه التجربة - كما يقول د. هز الدين إسماعيل - والذي تشده هذه القصيدة إلى الملامح الدرامية.

ففي قصيدته الأولى - أو رسالته الأولى - رسالة إلى سيف بن ذي يزن، نرى أن الشاعر قام بتقسيم القصيدة إلى سبع دورات تتحدث فيها العبد عن الشخصيات التراثية أو المعاصرة والأصوات، وتقابلها وتناقضها، واستلزام الأفعال النفسية من بعضها البعض، مما يولد التوتر والاحتدام، والتي تبلغ الذروة في طائفتها حيث يتجمع فيها شكل القصيدة مع مضمونها حتى تكون دورات القصيدة لديه إما جاءت لتنظيم هذه المكونات والياتها، وحركات القصيدة وبؤر الأحداث والصراعات فيها، لغرض استيعاب أحوال الشخصية وتقابلها وتتابعا الحي، وتعالقها القائم بالفعل من خلال شخصية «سيف بن ذي يزن» الذي وجد فيه الشاعر الرمز والقناع، والذي توحد به، وامتزج بشخصيته حتى استكمل بها درامية القصيدة، ومزج صوته هو بصوت «سيف بن ذي يزن» حتى تلبس معا في فضاء القصيدة، كما هي الحركة الأولى (الدياجية):

سفننا عند ظل الدهر لحت فيردنا الألفا
وكيف الألف
من أغرامنا العجا
رأيت مشرد
وبلانا تدحواك واسيفا
أستجدي لها في الغرة الأخطار؟
أحترت في الفضاء تعاقب الزمن الغريب؟
تعاقب الأخطار

وتسبح تحت كل سحابة يا سيفا
من عينك الأنهار
على أبواب قصر تليح الأبرار والأبرار
تسكب ماء وجهك تلعن الأعداء والأعداء
وفي ساحات كسرى تنطق العرا
وتسبح زهوة شعرا
ولم تهنض قطيعة
وأرقة يسوق فوافل الأحرار
ويشي من جناحنا
كنيسة ربه القهار^(١)

في هذه الحركة (الحركة الأولى - الدهجاجة) حاول الشاعر تقديم الصورة العامة للمشاهد الذي يعطي الأشياء القديمة معنى وتميزا لرصد لقاطع الاستقطاب الدرامي الموقوفة في منظومة القصيدة لتشكيل المناخ العام لبيتا القصيدة وتفاعها التي تتألف من الصور والمشاهد والمزجات، تعميقا لإحساس الشاعر بالوحدة والعزلة، كما أحسها «سيف بن ذي يزن» فتتوحد الدوافع والماسي، وتلبس المعاني كلها في «سيف» وكأنه يخلق اندية وعيا من نوع خاص هو وعي المشاركة والتفاعل في الإدراكات والأفعالات والمفاهيم والثقافات، فيلتهم بمرموز، حتى تتحقق بسهولة إقامة علاقات منطقية بين مناطق الشعور والأشعور، والوعي واللاوعي، والحضور والغياب، للتعبير عن هذه الحالة، فالشعور الجمعي كما يقول - يونج - هو جماع التجارب الإنسانية، والفنان الأسيل هو الذي يطلع عليها بالحدس، فلا يلبث أن يسقطها في رموز وهذا الرمز هو أفضل وسيلة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبيًا، ولا يمكن أن توضح أكثر من ذلك بأي وسيلة أخرى^(٢)، ثم يعمد الشاعر إلى تشكيل صورة الشخصية الأساسية في القصيدة، وإلقاء الضوء على ملامحها وحياتها وطبيعتها ومواقفها وتجاربها، حيث يقدم لنا إضافة جديدة لاستحضار الوقائع والأحداث الماضية برؤيا معاصرة، والتي تحولت من وقائع خارجية إلى وقائع شعرية تطيلية تدخل ضمن التسبيح الينائي والتكويني والتركيبية للقصيدة واعتداداتها وتداخلاتها النصية والموقوفة والموضوعية، كما هي الحركة الثانية (الموضوع):

ومثل شجرة مثمرة العينين
مطاة على الطريق
وقعت تصبغ في الغسق
تكاثر ما تكاثر من عناء المروج والغرق
وتشكر ظلمة الخلق

يميلك ليل
يسارك ليل
ألمارك ويل
ورحلك ويل
وليس سوى الحريق
أعد لنا لجاناً دولة الحرق
ورحلت الريح والإعصار، أرسل صامت المجداف
ترفع أن تقوت اليوم
أن نلها غداً في شاطئ الأعراف
فما أشقى حبنا حالاً
فرغ في الظلام بكى
فلا حظاً لنا أن نجمع لا إصاف
ولا لهما قليل شربة بحثاً عن الإحاف

وتتوالى حركات القصيدة ودوراتها (استطراد، ملحوظة، عتاب) ثم الخاتمة (تعليق) التي حقق فيها الشاعر حالة من التماهي بينه وبين شخصيته وسطاً بين يزن، والتي يغترل فيها الشاعر شكل الوطن وحزنه، والألمة وتناقضاته من خلال استخدامه على ضمير المخاطب الذي يحقق التواصل والارتباط، وينتج للنص إمكانات كبيرة لتلقي والتأويل الذي يتوارى خلف كل مفردة، وسيتعرف القارئ على قدرة الشاعر على توظيف عنصر الحوار وإدارته ببراعة وتكثيف درامي، ليرسم ملامح شخصيته ومشكلاته ورصده لها من خلال الأداء الشخصي والدرامي، حيث تبلغ القصيدة بها ذروة احتدامها، وتصعيدا للمشاركة والتفاعل بين الشخصيتين، كما هي حركة القصيدة السادسة (تعليق):

حملت الأرض في عينيك في شفتيك لجاناً منحن الإيقاع
حملت الناس والأرواح
رحلت بهم إلى لغتي
تعاني الليل، تشرب في صحاري الريح
على أبواب كل مدينة تلمس التصريح
- لماذا بحث؟
- كمر يوماً ستقتني؟
- كمر قوداً قد حملت؟ ليس من الصاع
- كائن قانح والحزن جندك والتموع والأهل والإتياع

لقد اعتمد الشاعر المقلح في قصيدته هذه، وهي القصائد - الرسائل الأخرى، على بنية الحدث الواحد المنقطع إلى أحداث جانبية كثيرة من خلال دورات وحركات القصيدة التي تعاقبت على حياة تلك الشخصية، وما رافقها من أحداث حافلة بالصراع والحركة والتشابك الذي ألم بها، مما أدى إلى تضاعف طاقاتها الشعرية والدلالية والإيمائية، وتشهير رموزها، الذي أسهم في تطوير الملامح الدرامية، وتعميق الوعي فيها، لكي تتمكن القصيدة من احتواء تجارب الشاعر، وتجارب الآخرين الذين تلقّع بهم، وتوحد بموالمهم وأرواحهم وأفكارهم، للتعبير عن تطلعاتهم وقضاياهم وأفكارهم من خلال معطيات الفن القصصي والدرامي التي نجح الشاعر في توظيفها والإفادة منها لتشكيل بنية درامية وتعبيرية مكثزة بالشعرية والرواية التي تنكأثر فيها الانزياحات الدلالية، والفتناعات الأساليب على الفنون الثرية المتجاورة التي تعمل في طياتها التوتر والتنافس والصراع الذي شلّل إلى بنية القصيدة الجديدة وبشاكلها الفنية والجمالية، وتضافرها مع الملامح الكلية للقصيدة.

وشكل صدور الديوان الرابع للشاعر المقلح، هوامش يمانية على تقريية ابن زريق البغدادي، (دار العودة، ط1 - 1997) نقطة نوهية مهمة وأساسية في إعادة رسم الملامح التعبيرية والأدائية والفنية والجمالية الأساسية لبنية قصيدة المقلح وتطورها نحو استكمال واستلهم الإثنية من معطيات الفنون الشعرية المتخلفة وأهمها، القصة والدراما، ولو تتبعنا ملامح هذه النقطة سنجد أنها واضحة في قصيدته «هوامش يمانية على تقريية ابن زريق البغدادي» التي سمي الديوان باسمها. فقد سعى الشاعر إلى تجاوز الصيغ القلالية والذاتية التي كانت تظهر في بعض الأحيان بين سطور قصيدته، والافتراق من أشكال التعبير الموضوعي عن طريق العناية الفائقة بالبناء الدرامي والقصصي والفعل الشعري والتجوء إلى الحوار والمونولوج والرمز والقناع وتعدد الأصوات والصراع، ومحاولة ربطها بتجربة الشاعر الحيوية والمتجددة وتعالفاتها العديدة وحركاتها المردية التي تستجيب لتطور ونمو بنية القصيدة الدرامية وتعقدتها وتركيبها وتشكيلها. وسنكون شخوص القصيدة الرئيسية (ابن زريق البغدادي - والشاعر الراوي - المرأة والبطل الغائب المفقود) وعوالمهم هي الفادرة وحدها على منح القصيدة مسارات متوترة ومستمدة من الأحداث والحركات والأفعال داخل بنية النص من خلال المزاجية بين صوت الشاعر وصوت البطل المفقود، فحركات القصيدة وديوانها أسهمت في الأخرى في هندسة الملامح التعبيرية والأدائية للقصيدة، وأعطتها قدرة على تكوين الأنساق الدلالية والشعرية الموازية للبنية الدرامية التي سيتم استحضارها بسهولة، وتشغيل سياقاتها النصية التي كشف الشاعر فيها لداخل المنظورين عند الشخصيتين التراثية (ابن زريق البغدادي) والمعاصرة (الشاعر - الراوي) والتعلق بين

السيارات المختلفة ليبلغ الشاعر بها ذروتها التعبيرية كما هي قوله:

عيناه في المنفى

لحدائق الرمان

تخترقان شوقاً عاصفاً

لعل (رخ) السندباد

ينفض من رمانه

بعيده للوطن القاطن في أصفاء الوطن البلاد

لمرصع الأنابي المحضر مناه

ولا توهجت في قلبه أحلامر سندباد

لمرصع الكرخ لأنه أحب المزال

مال الأرض في بغداد

والشرق والغرب سحابة نظرت في بغداد

لكنه أحب وجه الشمس

حينما الكرخ ووجه بغداد يطلع بالقر بالسموات

فاستضئ الرحيل وجهه البركاني

أسلمه المنفى إلى منفى

من قبضة الظلامر الوثني المظلم

والشمس الذي ودعه بالأسر

يرقص في الأسر

تأكل التضبان وجهه الجديد

من ينفض الأشجان حول قبره؟ (١٧٩)

وقد تتعطف حركة السرد القصصي في هذه القصيدة من خلال تعدد أقطام الشاعر في استغلاله للضمانر والشخصيات التي تكون قصيدته بوجهة نظر موضوعية محايدة وأن يحاول فصل شخصيته عن هذه الشخصيات، وكأنها تنمو وتتحرك بعيداً عن أفكاره وآرائه، وتعبير أعمامه بشكائها الخاص وملاحظتها الخاصة التي أرادها لها الشاعر وإدخال جميع الأصوات في طبقات القصيدة وبنائها إلى درجة من التطويع الواعي لأدواته الأسلوبية والصياغية بما يعنى التنص قدرته في هيمنة السرد على الوصف التي تعتبر مؤشرات قوية على ضاعلية هذه الأساليب والبنيات. فهي النص وهي ثنائية يوجد فيها السرد (Narration) مع الوصف (Description) وتنتشرش نميزاً في الجانب الفعال والجانب التأملي في السرد، فيتمثل جانبها الأول الفعال بالأحداث والأفعال، بينما يتمثل جانبها الثاني بالموضوعات أو

الشخصيات، فالمسرد يبدو أساسياً ما بشيت الأفعال والأحداث جوهر المضمون الزمني والدرامي للقصة، في حين يبدو الوصف ثانوياً وزخرفياً^(٢٢) حيث تعود اللغة المكثفة والحوارية المكثرة بالمعاني والدلالات التي تنمو نحو الموضوعية وتشف عن رؤية جماعية كلية بارزة كما في قوله من القصيدة نفسها:

بلا وطن
تفتت أقداره على طريق الليل والنجم
يرضع في عينيه جرح يعترب
تخونه ذاكرة النفي
واليوسف أخفى عريان يوسف المشرذم؟
تليل نهت الأضياء في عظمه الأعمى
عظمه للسلوى
تطعنه بخنجر المجدود
والريح - خيل النفي - لا تنسى تحمل ظله
تشره غمامة قائمة على التلال
تررعه دمعاً على جبال الوطن المبرح
في حقل الجذب تيرنا على الزمان
- حبيبتني
- مدينتي
لا صوت لا شبح لا بكاء
تصاعدت من بحر يوسف الأصدا
- عريان لا قبض لي أبعده في العبر
- هل تبعث المدينة التامة الخمراء
- بشارة إليه قطعة من ثوب عرسها الجديد؟

ويطغى الشاعر عبدالعزيز العنبر في خاتمة خطوات مهمة وعميقة وواعية بتلامحها وأبعادها الجديدة، وبنيتها الأسلوبية والتعبيرية المنفردة نحو عوالم التلاعب الدرامية المتكاملة في التلاعب والأدوات والرؤيا التي استطاعت يتميزها وشرائها وتوسعها واتساعها أن تحتوي الأصوات المتعددة والشخصيات المتضادة والأحداث المتصارعة والرؤى والواقف المستندة والمتواترة حتى يصل بها إلى كونها عرضاً درامياً معسجراً تتفاوت في صنعه عوامل كثيرة تقربها من طبيعة الفن المسرحي، ومسرحية القصيدة، كما في ديوانه الخامس «عودة وضاح اليعون» (دار العودة - بيروت - ١٩٧٥) حيث استطاع الشاعر - كما يقول الناقد حاتم العسكر -

قراءة في تجربة الشاعر جبال العزى

إن يتابع هذه الشخصيات ويحرك وجودها التاريخي، إذ أكسبها بعداً مصرانياً جديداً، كما هي قصيدته البدوية «عودة وضاح اليم» حيث استكمل دراستها بعزج صوته بصوت وضاح وروضة وصوت صلاء، واستحضر الواقعة التاريخية والشعرية والأسطورية والمعاصرة، وأزمنة الماضي والحاضر وزمن الكتابة من خلال الرمز والقناع والأسطورة، بالحوار والاستبطان والتداعيات وبثقبة التمييز ومزج التفعيلة (خاعل فعل) والقافية والقافية المقطعية (نهاية كل مقطع)^(١)، والتي استطاعت أن تقلرب من إنجازات الفن الدرامي الذي يتمو على وفق خطة تصاعدي واحد بحيث يكون المقطع فيها مطوراً للمقطع الذي يأتي بعده تبعاً لتداخل الأصوات وتعددها وتقابلها، وتساعد الأحداث فيها واصطراحيها، والتي تسهم جميعها في إنجازها.

ولعل بنية القصيدة الدرامية المتكاملة هي ميزة وصفة خاصة استطاع الشاعر الخالق أن يحققها وأن يكرسها في هذا الدوران، لتكون لديه أداة الفني المتميز لتجربته هو، والتي تفرقه عن بقية الشعراء السابقين له، والجاهلين في أن واحد، والذي توجد وتندمج بقناعه حد التكيس والتماهي بهذه الشخصية التاريخية، فأصبح صوته هو صوت وضاح، وصوت وضاح هو صوت الشاعر، بما يعكس القصيدة الموقف الدرامي عبر «مونتاج درامي قائم، ومطور حيث يصبح (وضاح) الرمز والقناع الذي يكون له وجود مستقل للقصيدة من الشاعر، فيتحلّص به الشاعر من مشكلة الذاتية في التعبير - كما يقول الشاعر عبد الوهاب البياتي^(٢) - ويصبح الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجرباً من ذاته نحو التعبير الموضوعي والذاتي، كما في هذا المقطع:

خلفاء - كنت - محترفاً، أتسرق من قبضة الليل

والتشجن البربري الرمادي، أضدخ - أرحل في سفن العزى

تحكمني في بعل من اليأس، أذكرها، تتعذب بعدي، تواجه

أعدائها في ثبات، أمد يدي نحوها

اتراخي يدي تحت رعب المسافات، أبكى - يطير بي الدمع

يرجع بي نحوها، بالخز من الدمع يعملي في حنان وحيمة

- اتساءل أين الطريق إليها؟ فأسمعها تتكلم:

- من أنت؟ ما شيعتي من هذه عجوز بلا زاد،

أسلمها قومها المجاعة والموت، باعوا ضلالتهم

للظلام خيالاً، وانماوا على عثبات الموايد

يقاسمون كؤوس الهانة في الحلق، يختصمون على القيد،

يحتلون بوادي الثعابين، يستمطرون...^(٣)

ويتداخل في القصيدة عدد من الأصوات (صوت وضاح وصوت الشاعر الراوي وصوت الحبيبة وروضة)، لخلق قناع شعري يعبر فيه الشاعر عن لا زمينة الحدث، واستمراريته في الماضي

والحاضر، وربما يصل إلى المستقبل بما يجمعه ذا حمولة شعرية متوشحة تنسق مع تشجير الأصوات ولعبدها، وتكشف عن نسق تعبيري وأدائي يبلغ الشاعر به ذروة الاحتدام الدرامي. وهذه الوسائل جميعها تهب العمل الشعري لإيقاعه البنائي المركب والعقد أيضا، نتيجة لتعدد التجربة الشعرية التي يمثلها الشاعر، حيث تتجاوز الوصف الخارجي إلى تعقيد حركة الحدث الدرامي من خلال التقابل الدلالي بين جدلية الحضور والغياب، ومن خلال استخدام ضميري (الأنأ) أو الغائب (هو أو هي) اللذين يساعدان على تعميق الموقف الموضوعي كي تتأصل القصيدة وتنتقل إلى مرحلة من الخلق التعبيري والأدائي الذي يقرنها من اللامع المسرحية. وبذلك فقد كانت من أهم وظائف القناع لدى المصالح «الرفض والثورة والاختراب والإدانة، وذلك من خلال تقنية (القناع التام الخالص)» وتعني به قناع الشخصية التي لا تسمح للشاعر بتعديل صوته أو الخروج عما ارتبطت به من أحداث، فيكون تلمص الشاعر لها بتمامها في جانب من تأريخها، ولكنها تغير عما يريد المصالح التعبير عنه من رفض وثورة كما في هذا القطع من القصيدة:

تملأ في كوخها الوحش الجلب

تطلق صرخة يأس وتطعنني بالسرايل

- ماذا أخرجت

ألا أصدق أن التي فستني وكانت

تضي بالأمي في الصحاري سقطة الشعر

مجنونة تنساق رغبا ذائبا أحيانا

أسأل وجه الطويل الذي كان يوما طويلا - قاضي

قايلا حجارة أحداثنا هل من

دواء قلقتني؟ ثم أسمع صرعا كما

الرعاب يرحل بي في عيون التناول

بنتشل السفن العارقات على مرغتي

ويجد الشاعر القالغ متسعا لأبطاله وشخصياته كي تقول ما عندها بحرية وتجرد من دون تدخل من قبل (أنا الشاعر) مما يجعل الأحداث والصراعات والتناقضات تنمو نموا متطورا في خط تصاعدي واحد، حتى يصل فيه الشاعر إلى قمم صوته والنطق بلسانه، صانعا من ذلك مجموعة من الوظائف التاريخية لإنشاء الحاضر وعبر تقنية القناع أيضا، والتي تظهر في أوضح صورها في ديوانه السادس «الكتابة بسيف الدائر علي بن الفضل» الذي جمع فيه بين القصصي والسري والدرامي والذي يظل علينا دائما بضمير (الأنأ - لشكلم) الذي يفتح كوة باستمرار على تأملات وأحزان يظله من خلال التفاعل بين الشاعر ورسمه، وتخلق الأشياء بفعل باطني عنيف في هذه القصائد.



فراءة في تجربة الشاعر عبد العزيز النصار

وتعد قصيدته «الكتابة بسيف الشاعر علي بن الفضل» التي سمي الديوان بها، من بين القصائد المتميزة التي تكشف عن مظاهر الثراء والتنوع والتعدد، التي أدمج فيها الشاعر تقنية القناع مع الرمز مع الشخصية التاريخية، حيث تتشابك وتتقابل فيها البؤر النصية وتعقدتها وثنائيتها وشابكها وتماثلها مع نصوص أخرى من خلال شخصية الشاعر علي بن الفضل، حيث إن هذه «الشخصية التراثية في هذا القالب الفني تكتسب درامية تقترش مساحة القصيدة، فالبطل التراثي يراوح في عصب القصيدة بين زمنين، والشاعر ينتهي بطله (علي بن الفضل) جانباً من قلبه وشاعره، وتكون اللامعة المستحضرة (موقف البطل) المدفوعة هي (موقف الشاعر) تكون تطهيرا لحالات نفسية لتداخل فيه التباينات الصوتية للبطل الشاعر في دعائه للعدل التي تكتسب قالباً درامياً مع الشخصيات العينية التي تشعر بانسحاقها، ويتحرك البطل في إطار حركي، متمسكاً بإيمانات هنية يتسل في دلائلها الفكرية والشعورية التركيب اللغوي بعناصره المجازية، والانتخاب الدقيق للكلمات التي يشهد فيها الشاعر وحدانيته البنائية»¹، حيث نلاحظ في الحركة الثانية - أو (الرقعة الثانية) للقصيدة - مثل هذا التبادل الصوتي والدلالي بين الشاعر وقصائده:

كنت أزرع لمحي فيأكلني المتحورون
أضمر قصور عظمي فيسكنها العالويون
وما أنا
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhril.com

ومن العظم
واشتعل اللعبر
لم يبق غير عينيك أسند وجهي ظلها
والمر انتظرا فيما أكتبني
أكتبني صد عظمي
وعزى جذوع الثبلة يخرج من ضلعها وطن
وتفرم القصيد شجرة سبب أحلامنا

وهي (الرقعة الرابعة) تتطور الأحداث وتستخدم الرؤية، وتقترن المواقف، وتتصارع الشخصيات بين البطل (علي بن الفضل) والمرأة الرمز - والحبشية والوطن، الذي يفتح به نافذة لتخليق الرؤية الجماعية المبشرة بإرهاصات الثورة والتغيير، وهي تعبير عن صوت العصر الباحث عن المنفذ والخلص والتي تكون امتصاصاً تاماً بين حالته النفسية والوجودية، وبين بنية القصيدة الدرامية حيث (اللونولوج والديالوج) اللذان يطرحان موقف الشاعر وأفكاره وأحاسيسه المشتبكة مع تحولات الذات والآخر، الذي يزرع في بنيات النص بؤرة الحيوية المستقطبة لعناصر النص والدراما والأفئدة التي تتكرر بشكل أو بآخر

في كل قصيدة، حيث إننا نفهم القناع هنا ليس صنو التفكير والتغطية والتمويه، وإن تكن هذه بعض سمات القناع، وإنما نهتم على وجهه البلاغي الأوسع حين يقوم بهمته فيهما الاحتواء والتحويل، فهو يحتوي الوجه المكنع، لكنه يحوله أيضاً، يلمصه ويهرب منه، يحتضنه دون أن يكون هو هو^(٢٢)، وذلك عبر النموذج الذي يستوي في القصيدة - كما هي هذه الرقعة -:

كان سيف الجلياح يصورها امرأة

تزين بالعشب

أردافها شعر وشفاه

أه ليت الجلياح رأوها معي

وهي تكذب بالسيف

تصت للفتى مبتلة بدمر الفخر كليلاته

- إن العذاري نغن على معصر الزبح

في بدني

صرون عاتحة للغرب

والأسياد الأرض قلان

معولها

حين أذكر في بطنها لغني

تفاح سرها

فتصير سنابل فانتة

كيف يحصلها الغريب

ويضعنا الشاعر مرة ثانية أمام التجربة المعاصرة التي تفصح عن وهي جدلي بطبيعة البناء الدرامي، ومنطقته داخل القصيدة لاحتوائه على مستويات متعددة من التجليات والرؤى أعطت القصيدة جرعة من التطور والنمو والنضاج من ناحية، وتعميق بنية النص وتركيبه وتشابكه من ناحية أخرى، لكنها جميعاً تؤدي إلى نوع من التناقض والتغيير المستمر الذي يشكل موجبات من التعرف والتيقن الذي يعتمد على نوع من التتابع غير المنطقي وعلاقات التماثل والتضاد والجدل المستمر الذي يشكل أساس بنية الفعل في هذه القصيدة، فكان كل كلمة تحفي قناعاً، أو قل كان كل كلمة تحفي وراء قناع، فالكلمات القنعة، والأقنعة كلمات، تتبدلان الشوق والظلمات، الأقنعة بالمعنى الشعري السامي لا يمكن أن يتيسر لها أمرها في الوجود، ولا مكانتها هي الثبوت إلا من خلال السمات الشعرية^(٢٣) كما



نلاحظ ذلك في (الرقعة الخامسة):

أفني
من الغضب، امتلأني سيف جمع القرى والمدائن
وما أنا - ثانية - فرمطياً أعوذ
فارحلي في كتابي
أقرني دار الشواهد
- أبعثيات أنوارنا
وردة تتحول في شمسها مطرا
تفقد في دار أوراها
لغة ظهور النهار

لقد أفلق الشاعر عبد العزيز الناصر في صنع بنية قصيدته التي تلحن معنى موضوعيا وتقترب في تركيبها وتشكيلها وحركاتها من معطيات الفنون الشعرية الجايزة (كالقصص والرواية والمسرح والدراما والمسرد) أو الفنون الجميلة (كالرسم والنشكيل والسينما والموسيقى والتلفزيون والكولاج والمقطع والتقطيع) في العديد من نماذجها الشعرية التي ابتعدت مع مطالع المستهينات، وتعمقت فيها رؤيته رؤاه ونجاريه، وأخذت القصيدة تتلوه من البنية الشعرية والأسلوبية والمصاغية وحتى الموضوعية لهذه الفنون فضلا عن إبعاد الشعر وشفاكته ولغته وعواطفه ورؤاه فاكتملت بذلك قصيدته أبعادا موضوعية فربتها كثيرا من هذه الأنواع ووصلت عنده في بعض النماذج إلى (مدرجة القصيدة) كما تمكن الشاعر فيها من خلق لغته ورموزه التاريخية والشعبية والأسطورية والمعاصرة التي نمت وتطورت عبر مجاميعه الشعرية المنطقية لتصير عنده منهاجا شعريا مميزا له.

وكان لا ينفك الشاعر عن الغنائية والذاتية التي تطفئ فيها (أنا الشاعر) طفيلنا واضحا أثره الواضح لإثراء قصيدته وغنائها وتعمدها بمعطيات هذه الفنون. وأهمها تعدد الشخصيات والأصوات ونوع الأحداث والفعول والصراع والحركة والتضاد والتركيب والتوتر والاستخدام الدائم وتوظيف الحوار الداخلي (المتنولوج) أو الخارجي (الديالوج) بشكل نموذجي ومكثف حيث يعد جزءا مهما من بنية القصيدة ونسيجها الشعري، ومحاولا الشاعر خلق لغة شعرية مكثفة ومكتنزة ملائمة لهذه التجربة، وهي لغة مبتدقة مفعمة بالحرارة والخصب والشفافية التي تلهم بالحدث وتعبير عنه، لأن الاهتمام بعناصر القصص والحكاية والمسرد والدراما قاد الشاعر المفالج إلى الإفادة من طبيعة اللغة وتجلياتها ودلالاتها التي تتصاعد داخل نسيج التجربة الشعرية وتضج بها القصيدة ومن هنا فإن القصائد ذات البناء الدرامي الطويل التي توظف عنصر الدراما لبعض الباحثين شيئا من أثر البناء الشعري في لغة القصيدة، ولأن القصيدة الدرامية هي في الأصل قصيدة موافق متضادة متصارعة، فإن هذه

التضاد سوف يترك بعض أثره على لغة الأشخاص، أو على الأداء اللغوي لكل من الجانبين^{٢٢}، ولنكون بالتالي ذات سمات دلالية وإيمانية خاصة بها تميزها عن لغة الشخصيات الأخرى، هي محاولة لخلق أداء لغوي متأثر بالحدث الدرامي ومعطياته والتي أقصعت عن قدرة الشاعر وإمكاناته البلاغية والتشكيلية والتعبيرية في تجسيد موضوعه وإبرازه ناصعاً ومعبراً عن روح العصر وذائقة الشعرية، والتي ارتقى الشاعر المقالغ بقصائده إلى سلم الموضوعية والدرامية، وهي تنبض بالحركة والحركة والرؤى المولدة لشعر القصيدة وتضاعفها الحي الديناميكي عبر فضائات الحوار والحكاية والقصص والسرد والدراما، ولم يكف بهذا، بل كان المقالغ - كما يقول الشاعر العربي اليماني الراحل الكبير عبدالله البرموني - طير من استغل التراث لأغراض يومية ومستقبلية، ولقد اعتصر عبدالعزيز الكنوز السلفية، فتحوّلت تحت أنامله إلى رموز مضيئة تكشف، وتكشف جوانب فضائها معاصرة^{٢٣}، والتي وضعته في صف شعراء الحداثة الشعرية العربية للتمييز.



هوامش البحث

- 1 حركة العمالة في الشعر العربي المعاصر، د. كمال خير بك، دار الشروق للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1997، ص 243.
- 2 الصوت الآخر، الجوهر الخوازي للخطيب الأبي، فاضل كمر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1997، ص 29.
- 3 تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية النظم)، د. محمد مفتاح، دار الشؤون الثقافية والنشر، بيروت، ط 1، 1988، ص 129.
- 4 تجليات الشعر العربي المعاصر، د. إسماعيل عباس، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 1997، ص 29.
- 5 دور المرأة، دراسة نقدية للطايف الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن طيبيش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1987، ص 79.
- 6 الشعر العربي المعاصر، طوافره الفنية والمعلوية، د. عز الدين إسماعيل، المكتبة الجامعية، مصر، ط 1، 1991، ص 104.
- 7 أساليب الشعرية المنسرد، د. صلاح فضل، دار الآداب - بيروت، ط 1، 1998، ص 28.
- 8 اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 77.
- 9 إنتاج الرثاء الأدبي، د. صلاح فضل، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1988، ص 288.
- 10 دور المرأة، ص 77.
- 11 من بناء القصيدة العربية المعاصرة، د. علي شكري رباح، دار الشروق للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1988، ص 77.
- 12 التوافق والتفكر، د. هادي عبد، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 1، 1989، ص 89.
- 13 الشعر العربي المعاصر، ص 77 <http://Archivebeta.Saah.net>
- 14 مقدمة في نظرية الأدب، د. عبدالمعز كرم، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1976، ص 147.
- 15 شعيرة القصيدة الوجدانية في المغرب، د. العربي الحمداوي، الدار الثقافية للكتاب، ط 1، 1998، ص 77.
- 16 آثار الحديثة للطباعة والنشر، تمز (البحر)، ط 1، 1990.
- 17 ديوان عبدالعزيز القحاج، دار العودة، بيروت، ط 1، 1977، ص 19.
- 18 الصوت الآخر، ص 147.
- 19 شوقيار والتاريخ عند الشاعر عبدالعزيز القحاج، محمد عبدالرحمن بوش، (البحرين الثقافية) البحرين، ع 31، يوليو 1999، ص 71.
- 20 ديوان القحاج، ص 12، ويظهر القصيدة (مستشهد من فضل) ص 28 التي دلت على ميلج طيب باتجاه صرخة القصيدة الحديثة.
- 21 طوافر ليدية في شعر الحديثة، د. محمد عبدالمطلب، من بيروت جبريل الزيد الشعري الثامن 1988، ص 79.
- 22 نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، د. رشاد وشقي، مكتبة الأكلو، القاهرة، د 2، ص 14.
- 23 ديوان عبدالعزيز القحاج، عبدالعزيز القحاج، ص 14.
- 24 ديوان القحاج، ص 289.
- 25 الأسس النفسية للإبداع الفني، د. مصطفى سويقة، دار الطائفة، مصر، ط 1، 1977، ص 2-3.
- 26 ديوان القحاج، ص 177.
- 27 النظرية الأدبية المعاصرة، إيمان سكين، د. د. جابر مصطوف، دار طباعة النشر، مصر، 1998، ص 1-1.
- 28 الذمعة القصصية في الشعر العربي الحديث، رسالة دكتوراه للناقد هاتم المسكو - هوش عبدالحق

99. العروصي، جريدة (الزمان - لندن) ج2 سنة 1994/3/11، ص 99.
100. ديوان عبد الوهاب الهملي، مج 3، دار العودة، بيروت، ط 3، 1989، تجزيات الشعرية، ص 29، 30.
101. ديوان العفالق، ص 29.
102. تقنية القناع في شعر عبد العزيز العفالق، د. سمير الطويل، (كلية العلوم) الجامعة المستنصرية، العراق، ج 12، سنة 1998، مارس 1998، ص 299، حيث درس الباحث أنواع الألقاع عند العفالق (كالتشاع الدولي والتاريخي والأدبي)، وينظر أيضاً بحث (تجربة العفالق الشعرية) د. فوزية الدراج، م (كلية التربية للبنات) بغداد - العراق - 1997.
103. لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، د. رجاء عبد، منشأة المعارف الإسكندرية (مصر) ط 1، 1985، ص 391.
104. استراتيجيات القراءة، التعديل والإجراء التقني، د. يسام قطوس، مؤسسة جماعة بدار الثقافي - أريد - المملكة الأردنية الهاشمية، ط 1، 1998، ص 167.
105. قراءة الشعر بين معنوية الاستعمال ولا نهائية التأويل، تحليل سمائيات القصيدة شعر شوران لبياني، د. عبد الله حركاش، مؤسسة الرياض، المملكة العربية السعودية، كتاب الوفاة (17-18) ط 1، 1997، ص 228.
106. دهر الثلاث، ص 29.
107. رحلة في الشعر الهملي القديمة والحديثة، عبد الله الحويدي، دار الفكر، بيروت، ط 1، 1994، ص 97.

من النص إلى النص العنابر

مفاهيم، أشكال، تحليلات

د. سعيد يقطين (*)

١ - تقديم

١-١ : المفاهيم أدوات اتصال بين المستعملين. هل لنا أن نقول بين المتواصلين؟ إننا بالإضافة إلى الاتصال والتواصل، هذا نجد المفهوم داخل نظرية التواصل. ليس أن هذا التوظيف بهذا المعنى يدخلنا أيضاً إلى مجال الإعلام، للاعتقاد الدلالي الذي يسم هذه المفاهيم بجمعية، والذي يفرضنا أيضاً من مجال نظرية الإعلام، وإلا كانت نظرية الإعلام ترتبط بمجالات محددة للتواصل لأنها تقتصر في الاستعمالات الجارية بأدوات اتصال محددة جاءت ولادة العمل الصحافي المكتوب والسمعي والقرئي وأشكال أخرى من التواصل بين الناس مثل الاتصال الذي يجري بواسطة المكتوب (البريد، الفاكس) والسمعي (الهاتف).

هذا التمييز بين التواصل والإعلام والاتصال يجعلنا، ونحن نصل كل ذلك بـ «النص»، ننقل في مستويات عديدة ومن مجال نظري إلى آخر. وعليه نضع مطالبون بتحديد مجال النص في نطاق تواصلي يتصل بالأبعاد المعرفية للنص، باعتباره موضوعاً للتواصل بين المشتغلين به، إما ضمن نظريات النص وإما في نطاق أحد التحليلات التي تشغل به في إطار محدد مثل النظرية الأدبية من جهة، كما أننا مطالبون من جهة ثانية بتحديد النص في مجال إعلامي ونحن نربطه بإحدى أدوات الاتصال الجديدة (الحاسوب والإنترنت) مثلاً، واضعين دلائله

(*) استناداً بكتابة الأديب والطبيب الإنسانية - اليرموك - القريب.

ليس في المجال الإعلامي وفق التعديد أصلاً، ولكن ضمن الإعلاميات، ما دوماً ستتحدث عن «النص الإلكتروني».

١-٢: إننا بمعنى آخر سنعمل في هذه الدراسة على الانتقال من النظر إلى النص باعتباره مفهومياً يتشكل في إطار شبكات من المفاهيم التي يشغل بها باحثو الأدب، وهذا سيعتبر فيه بصفته أداة للتواصل بين الشغلين به، إلى النظر إليه في نطاق الإعلاميات لتعامل مع مفهوم آخر للنص تولد مع التطور الذي تحقق على مستوى التطور التكنولوجي، وأعطى النص دلالات تواصلية جديدة، وبذلك نظل ندور في فلك علاقة النص بالتواصل، ولكن بالنظر إلى الضرورة التي حققها باعتباره بدوره، أداة للتواصل.

٢ - المفاهيم والتواصل

١-٢: سبقت الإشارة إلى أن الإتصاف يوظف المفاهيم باعتبارها أدوات للتواصل، وباعتبارها أيضاً مكتسبات معرفية جابت ولادة البحث في مختلف الظواهر التي اهتم بها، وذلك بالنظر إلى أن إنتاج مفاهيم جديدة وتطوير دلالات مفاهيم قديمة يتصل بولوق بتطور معرفي، وكلما تطورت المفاهيم، بحسب المعنى الثاني، أمكن التقدم في معرفة الأشياء. وبمكتنا تبعاً لذلك مساهمة الفكرة التي تعمل على فهمها هنا بالقول، إن تطوير وسائل جديدة للاتصال يخلق أشكالاً جديدة للتواصل، ومعنى ذلك أن المفاهيم لتاريخها الذي هو تاريخ المعرفة، لأن المفاهيم تولد وتتطور وتتغير وتنتقل من مجال معرفي إلى آخر، وهي في كل هذه الحالات تصنع لها تاريخها العام والخاص، ولا يمكننا تحقيق التواصل المنشود بواسطة المفاهيم من دون أخذ كل هذه التحولات بعين الاعتبار. وبما أن المفاهيم التي نستعمل ذات طبيعة لغوية على وجه العموم، وذات حملات فكرية ودعنية عن الأشياء المرصودة لها، فإنه بطراً عليها ما بطراً على اللغة حين نتواصل بها. ولذلك لا بد لنا من وضعها في سياق معرفي خاص لنتمكن من مثلها بالصورة الملائمة لدلائلها وأبعادها.

٢-٢: حين يكون التواصل (أرسل / تلقى) هي:

١ - وضع ثقافي محدد ومكتشف (امتلاك القدرة نفسها).

٢ - وتكون أداة الاتصال (القناة) منظورة وواضحة (اللغة / خط الهاتف / الرمز).

٣ - يكون التواصل جيداً وبلا عيب، أي أن تحقق التواصل على الوجه الأمثل بتعدد تبعاً

لذلك، من خلال توظيف المفاهيم وفق:

- الشرط الثقافي، الذي يتضمن امتلاك القدرة ذاتها، وتعتمد خلفية معرفية مشتركة بين التواصلين.

- تطور الأدب، والتصود بذلك خلقها من أي عنصر شعوري خارجي، ومعنى ذلك صفاء الأدب أو القنات والمطلوب في هذه الحال أن تكون المفهوم دلالة محددة يقدمها المستعمل، ويحرص على توضيحها بصورة دقيقة.

- سلامة التواصل، ضمان قدرة المتلقي على استيعاب اثره، وتحقيق التواصل. وكما احتل أي شرط من هذه الشروط المتصلة بطرق التواصل بحضور حواجز ثقافية أو معرفية بينهما، أو يحصل مشوشات في أداة التواصل، يتعدى التواصل أو يكون رديئا، ولا يتحقق البتة.

٢-٢: هذه الصورة البسيطة التي نستعملها من نظرية الإعلام والتواصل معاً، يمكننا استثمارها فيما يتعلق بأحد المفاهيم التي نتناولها في الحياة الأدبية والأكاديمية، وهو مفهوم «النص» من خلال الرقعة في الإحاطة بالجوانب المعرّطة به، وفي تحديده كمفهوم وفق تصور خاص: لنحصل على فهم أدق يمكن من التواصل به، ولوظيفة التوظيف الأمثل باعتباره من المفاهيم - المفاتيح التي نتعامل بها كثيراً، والذي لا يمكن أن يؤدي سوء التعامل به إلا إلى المزيد من سوء التواصل، من جهة، ونفتح بعد ذلك أفق التفكير فيه وتطبيق النظر إليه في ضوء التجليات الجديدة التي صار يأخذها في الأدبيات الإلكترونية التي لا تزال تعاني من الأخذ بأسبابها في ثقافتنا العربية، من جهة أخرى.

٣ - المفهوم ومفاتيح التوظيف

٢-٣: قلنا تختلف بصدد المفاهيم؟ وما دور هذا الاختلاف في عملية التواصل؟ سؤالان يفرضان أنفسهما علينا في ثقافتنا العربية الحديثة، لأن اللغة التي نتواصل بها مشرعة على تصورات تبسيطة للأمر، وترى تحديد الأشياء من باب المسلمات، لأن الوعي اللغوي عندنا لا يزال يرلكن (أي لم يتطور) للغة العربية والعلوم المختلفة التي توظف فيها اللغة العربية) إلى «أحادية الدلالة». إن المفهوم الواحد يمكن أن يعرف بتعريفات شتى تتعدد بتعدد:

- ١ - الجهاز المفهومي، يرتبط أي مفهوم بجهاز معين يوضع في نطاقه. وفي هذه الحالة يتخذ المفهوم دلالاته بحسب المجال النظري أو العملي المحدد الذي ينتمي إليه.
- ٢ - الخلفية النظرية، تتعين الخلفية المعرفية للجهاز المفهومي وفق المقاصد التي يرمي أي مجال معرفي إلى تحقيقها، وبذلك تتخذ المفاهيم صوراً ودلالات مختلفة باختلاف الخلفية المعرفية التي يتصل بها المفهوم.
- ٣ - المقاصد الشريوية والتواصلية، ترتبط هذه المقاصد وتتحدد بناء على انتمائها إلى الجهاز المفهومي والخلفية المعرفية الخاصة، لأن أي استعمال له مقاصد محددة ينشدها وغايات يسعى إلى تحقيقها.

من النص إلى النص الخراب

إن وضع كل هذه الخصائص في الحسبان يبين لنا أن أي مفهوم له صفات وطبقة مفاهيم أخرى يتصل بها ضمن إطار معرفي خاص، وأي تعريب لأي منها معناه إفراغ المفهوم من محتواه، وبذلك يتم التعامل به بلا حيوات خاصة، أي بلا تاريخ، ونحن نتحقق ذلك نكون أمام التواصل الخلق الذي لا يساهم في جعل التواصل ممكناً بصدد المفهوم ما دام طرماً التواصل (المرسل - المتلقي) أو أحدهما لا يضع في الاعتبار كل معقدات المفهوم ومسوغاته.

٢-١: يبدو لنا ذلك بجلاء بالنظر إلى استعمال المفاهيم التالية: الخطاب - النص - المفهوم. إنها جميعاً مفاهيم متعددة استخداماً بحسب الإطارات والتخلفات والمقاصد، ولا يمكن التعامل معها خارج الحياة العلمية والعملية التي يتحدد في إطارها. لذلك لا غرابة أن نجد الأدبيات الغربية تختلف اختلافاً كبيراً بصدد هذا الاختلاف إلى الحد الذي تحدثنا عنها، ومازنا بصدد الخطاب والنص نود أولاً الإشارة إلى الاستعمالات التي بدأ يتخذها هذان المفهومان في الكتابات الغربية (وخصوصاً مفهوم النص). ثم نبين الأسس التي يمكن وضعها في الاعتبار لتحديد دلالة خاصة به، من بين دلالات متعددة يمكن أن تعطى له في تصورات أخرى. لم ننف عند الصورة التي اتبناها في العصر الحديث، قبل الانتقال إلى دلالة الجديدة مع توظيف التكنولوجيا..

٢-١ - النص من الاتصال إلى الانفصال

٢-١-١: «النص» من المفاهيم الجديدة التي بدأت تستعمل في اللغة العربية بمقتضى مختلفات منها كان عليه الأمر في العصور القديمة. وإذا كان ظهوره قد ارتبط بالتمسور الأدبي الذي بدأ

يتطور في الثقافة العربية منذ عصر النهضة تحت تأثير الاستفادة من النظريات الغربية وخصوصاً في الكتابات المتصلة بتاريخ الأدب، وتحليل النص وتدرجته في المدارس الحكومية والجامعات المعاصرة، فإن الاستعمالات القديمة في كتب البلاغة والتلف لم تكن تلجأ إليه باعتبارها مفهوماً جامعاً، وكانت تسمى كل نجل نصي بحسب انتمائه إلى جنس أو نوع معين. وهكذا نجد القدماء يتحدثون عن القصيد أو النكتة أو القطعة، أو الخطبة أو الرسالة أو المقامة.

٢-١-٢: كان غياب المفهوم الجامع لكل هذه الممارسات «النصية» يرتكز بطريقة معاكسة التمدد للتجلي الكلامي، من جهة، وبطبيعة فهمهم له من جهة أخرى، وبكيفية تعاملهم معه من جهة ثالثة. إن الشاعر يتشد قصيدة، لكن البلاغي لا يهيم منها إلا ما يقبل الاندراج في نطاق عمله، وهو على الأعم لا يتعدى البيت أو البيتين. ونجد الشيء نفسه مع الناقص، فهو يلتفت إلى شرف معنى البيت، أو براعة التشبيه في صورة، أو دقة الوصف، أو العكس حيثما وجد ذلك، بغض النظر عن باقي القصيد أو القطعة، لذلك لم يكن القدماء يهتمون بالكل للتوصل

بالتقصيدة أو المقامة أو ما نسميها حالها بـ «النص» باعتباره التحلي الكلامي الواقع بين يدينا في البداية والنهاية، بغض النظر عن الجنس أو النوع. وعلى بالنسبة إلى النص القرآني، وعلى رغم اهتمام المفسرين بـ «النص» ككل، فإنهم كانوا يجدون في مصطلحات مثل السورة والآية وأرقام الآيات ما يجعلهم لا يلتفتون أو لا يهتمون بالحاجة إلى مفهوم جامع. وعلاوة على ذلك فإن القدماء عموماً كانوا يجدون في مصطلح «الكلام» باعتباره مفهوماً جامعاً ما يفي بالغرض. فكلوا يوفقونه متى أشاروا إلى نجل معين، كليا كان أو جزئياً، وعلى زادوا التشويق على المفاهيم الجنسية أو التوعية.

2-3: وفي العصر الحديث وظف مصطلح «النص» في الدراسات الأدبية التربوية بناء على الاستعمال الجاري في الجامعات الغربية. وهو مختلف كل الاختلاف عما تقديعه لنا التصورات العربية القديمة المتعددة¹⁷ نتيجة الدراسات الجديدة في مجال الدراسات الأدبية. ومن خلال الاستفادة من الأدبيات البنيوية وما تلاها، صارت دلالات النص في الكتابات العربية تتعدد بتعدد الاستعمالات والتصورات. ويهمني في هذا السياق - وبسبب التضارب الحاصل في استعمال الباحثين العرب، أن أبين الأسس التي حفلتني إلى التمييز بين الخطاب النصي، وبالأخص من خلال كتابي «تحليل الخطاب الروائي»¹⁸ و«افتتاح النص الروائي»¹⁹ لاكتشف عن الأبعاد التي نحد من خلالها النص في التحديد الجديد الذي نرسي إلى إبرازه من خلال الحديث عن النص الإلكتروني.

0 - الخطاب والنص

<http://Archivebeta.net/shahar>

0-1: نرى أن العلاقة بين الخطاب والنص متعددة فهناك من يرى أنهما شيء واحد، أو يرى أن النص أهم من الخطاب، وهو التصور الذي أرفضه. كما أن هناك من يرى أن الخطاب أشمل من النص. ولجد محمد مفتاح ممن ينحصر لهذا الطرح، ولا يمكن للشائئ أن يستوعب هذا التعدد إلا بإرجاعه إلى ما يستند إليه من تعدد على المستويين النظري والمرجعي. ولا فإننا سنتعامل مع هذا التعدد تعاملًا تبسيطياً. ووقفنا على هذه المستويات من الاختلاف هو الذي قادنا إلى التصور الذي دافعنا عنه في الكتابين المذكورين.

0-2: لقد كان الأساس الذي بنينا عليه التمييز بين الخطاب والنص يرتكز إلى:
0-2-1: انطلاقاً من التبسيط بما اعتبرها نظرية صالحة للخطاب الأدبي، وإن كان نطاق عملنا يتحصر في السرديات بصفتها فرعاً من تلك النظرية.
0-2-2: نشبعنا بالروح البنيوية كما تجسدت في الأدبيات الغربية، وتعاملنا مع إنجازاتها كونها تمثيلاً لحقبة جديدة في التفكير والتفكير. ويظهر هذا بوضوح في التمييز الذي كان أساساً لتحديدنا لكل من الخطاب والنص.

كان الخطب البنيويين، (وخاصة جنيت في مجال تحليل السرد) لا يفرقون بين الخطاب والنص السرديين، ويعتبرونهما شيئاً واحداً؛ لأنهم كانوا يركزون اهتمامهم على البعد «التحويي» أو ما بعد «سردية» العمل السردى. ولم يكونوا يهتمون بالبعد «الدلالي». كان هذا في السبعينيات، أما في ما بعد فقد حصلت تطورات أخرى، استفدنا منها في تطوير تصورنا للسرديات كما حاولنا تحديد مكوناتها في جل أعمالنا.

٥-٢، لجأت في تحليل الخطاب والفتاح النص إلى ربط «الخطاب» بالظهور النحوي، و«النص» بالظهور «الدلالي». وكان منطلق هذا التمييز يروهن بإيماني بأن التحليل لا يمكنه أن يتوقف عند حدود الوصف (الخطاب)، وأن عليه أن يتعداه إلى التفسير (النص). ولقد سهل هذا التمييز عملية التفريق بينهما إجرائيا ونظريا، وذلك أنني كنت أرى ضرورة الاهتمام بالنص باعتباره موثلا للدلالة، وأساسا للانطلاق إلى الاهتمام بجوانب أخرى تتجاوز الراوي إلى الكاشف والقروي له إلى القارئ، والنتائج السردية إلى الدلالية، وصيغ الخطاب إلى بنيات النص. وكان افتتاح النص أساس ذلك التمييز الذي سمح لي بالتحديث عن التفاعل النصي (الثلاثي) من خلال التمييز بين البنيات النصية صير تعريف أوسع للنص، لأنه أشمل من الخطاب.

إن هذه الثغرات في تحديد النص وتمييزه عما يشاعره في العصر الحديث من مفاهيم قروية ما كانت لتؤسس لولا ما قدمته البنيوية في هذا الاتجاه. وهذا ما أتينا عليه كل الوعي بالروح البنيوية متقدما أمكننا التطور في تحديد النص وقممة في أبعاد الحقيقة، وفي الاحتمالات التي زخر بها، لأن المفاهيم تكون بالتحجب التي تبرز فيها، وهي ما ستقدم من سمات، يتحدد من خلالها المعنى الجديد للنص بالقياس إلى ما كان عليه قديما، ما يكشف لنا ذلك.

٦- تصورات مختلفة للنص

جاءت البنيوية لتضع حدا فاصلا بين مرحلتين في فهم النص وتحديد دلالة وافق تحليله والتجارب، كما أن كل التطويرات اللاحقة، وإن كان لبعضها أن تدعي أنها تمثل ما بعد البنيوية، ما كان لها أن تتحقق لولا التراكمات التي تحققت في الحقبة نفسها. وضعت البنيوية تصورا جديدا للنص لأنها انطلقت من تحديد التصور التقليدي الذي كان سائدا، ومن خلال تحديدها لما يشكل منه، قدمت تصورا مغايرا ومختلفا، ويبدو لنا ذلك بوضوح من خلال ما يلي:

١-٦: في التصور ما قبل البنيوي:

ساد الاعتقاد بأن النص ينهض على أساس المقومات التالية:

١-١-٦: الانطلاق، ويبدو ذلك من خلال أن له بداية ونهاية، ومعنى ذلك أنه مكتمل ومنته.

ومعقل على ذاته.

٦-١-٢: الأحادية، تتجلى هذه الأحادية على مستويات عدة، أهمها الدلالة، والفراد بذلك، أن له دلالة متعددة، والقارئ الجيد (القائي) هو الذي يعي ذلك، لذلك أجهدت النظريات القديمة تفسيرها في تعيين هذه الدلالة ومنبعها، وكان التناقض بين النظريات أنها أولى وأقدر على الكشف عن هذه الدلالة- فهي في المجتمع، أم النص- أي الشكل؟ أم في المحتوى؟

٦-١-٣: الكاتب هو «صاحب النص»، وله سلطة عليها عليه، وما على القارئ سوى البحث عن الدلالة الكامنة في «وهي» أو «لا وهي» الكاتب، التي يقدمها بطريقته الخاصة، ويعتبر الكاتب تبعاً لذلك هو المالك الحقيقي للنص.

حسب هذه المواصفات تبدو لنا سلطة الكاتب قوية فهو متعال عليه، وهو صاحبه. أما القارئ فليس سوى «مستهلك» عليه الوصول إلى الدلالة الثوارية وراء النص- ويبدو لنا إلى جانب هذا بجلاء البعد الخطي للنص لأن الغلافه يعني أنه كتلة مترابطة (بداية - نهاية) ولكي ينجح القارئ في تأويله التامويل المناسب عليه أن يتقدم في قراءته خطياً للوصول إلى «الحقيقة» التي يختزنها.

كل هذه المواصفات التي كان يمثلونها يتم التعامل مع النص تبين لنا بجلاء «السلطة» التي كانت للكاتب والنص، فكلهما متعال على القارئ وتعلق على ما عداه. هذا التصور هو الذي جعل البحث عن معنى غاية الغايات، ولذلك كانت مختلف الاتجاهات التطبيقية التي تعاملت معه تؤم أسسها بما يساعد على الاستيعاب به من خلال الانشغال من المؤلف تارة، أو من العصر الذي ينتمي إليه تارة أخرى، أو من السياق الاجتماعي الذي يعيش فيه من جهة ثالثة، وكان ذلك ابتداءً من القرن التاسع عشر، ونجحت قصة هذا الانشغال مع علم النفس الأدبي أو السوسولوجيا الأدبية.

٦-٢: في التصور البنيوي

صادت البنيوية إلى الأصول التي حاولت تقديم رؤية جديدة ومسايرة للنص الأدبي مع الشكلانيين الروس، وأعطت النص بعده السيمي، مركزاً على الاهتمام به من الداخل، وتبعاً لذلك انطلقت من كون قيمة النص لا تكمن في ما يعبر عنه، ولكن في طريقة التعبير وفي ما يدل عليه في حقبة أخرى- جاءت البنيوية رد فعل على التصورات التقليدية السائدة، ودعت إلى فهم مختلف وجديد للأدب والنص، ولقد أدى هذا التحول إلى معاناة النص من خلال السمات التالية:

٦-٢-١: الانفصاح، لم يبق النص مع البنيوية منتوجاً للمؤلف، ولكنه صار عملية إنتاجية يتم التركيز فيها على الدال بدل المدلول، وأدى التحليل الجزئي الذي انتهجته إلى التعامل مع مختلف عناصره ومكوناته ووحداته من أصغرها إلى أكبرها، وقد سمح لها المستوى التحليلي التي تميزت به إلى جعل النظام الخطي للنص موضع استنفاذ، وذلك على اعتبار أن دالاً ما يحول على آخر وفق سلسلة من التركيبات والوحدات الشجرية والتشظية، وكان هذا المستوى

من النص إلى النص الروائي

يتيح إمكان النظر في احتمالات دلالية متعددة لم يكن يعلم بها الكاتب أو يتوقعها، كما أن القول باستقلالية النص عن الدلول فتح آفاقاً جديدة للتفكير في النص في ضوء تصور من أجناس مختلفة، ومن أنظمة علامات متعددة، الشيء الذي كشف عن مفهوم التداخل بين النصوس والعلاقات المتعددة التي لتخلعها فيما بينها.

٦-٥-٤: التعدد: سمح القول بفتح النص بالكشف عن تعدد دلالاته وتعدد قراءاته، وليس على استلزامه دلالة واحدة يسترزها، ومعنى ذلك أن كل قراءة تلجح إمكان الكشف عن دلالة مختلفة. هذا التعدد جعل القراءة إعادة إنتاج للنص، ولم تبق ثباتاً لذلك استهلاكاً للنص. وبذلك أصبحت الحدود التقليدية بين القراءة والكتابة، وتجلي هذا التصور بجلاء في مثل هذه المقولات: «موت المؤلف» والتفريق بين الراوي والكاتب، والخصيصيات في الرواية ليست من لحم ودم، ومشاكل هذه المقولات التي فهمت وقتها فهما تبسيطياً واختزالياً.

٦-٥-٣: القصاص: أدى الزخوف على انفتاح النص وتعدد دلالاته وقراءاته إلى الانتهاء إلى واحدة من أهم سماته التي سيكون لها دور كبير جداً في تطوير النظر إليه وإلى أهم خصوصياته، وهي تفاعله مع غيره من النصوس المختلفة عليه أو المعاصرة له، إن كل نص يتفاعل مع غيره من النصوس، بل يمكن الذهاب أبعد من ذلك بالقول أن كل نص قصص، ومع تطور السيميوطيقا تمتد الآراء التي تنسب إلى العلاقات بين اللسانيات، فصار إلى جانب المقوطة السمع والقرني، وبذلك لم تتوصل إلى أن النص لا يتفاعل فقط مع نصوس شفاهية أو مكتوبة فقط، وإنما أيضاً مع نصوس من أنظمة علامات أخرى غير لسانية، وأن النص وهو يتفاعل معها يضمها نظامه اللساني بواسطة عملية «التفكيك». بذلك صار النص لا نهائياً، ومتعدداً من زوايا مختلفة: دلالية وقراءة وعلامية. وبسبب هذا التعدد لا يمكن لأي قراءة أن تستنفد لأنه مفتوح أبداً، كما أنه لا يمكن لأي منهج ادعاء أنه الواحد الذي يمكنه الكشف عن دلالاته. وكان هذا وراء تعدد النظريات والمقاربات التي يحصل كل منها أن يحيط بصواب محددة لا يندمها إلى غيرها، تاركا المجال لغيره لتتطور فيها من جوانب أخرى.

استلهم الكاتب هذه الآراء والتصورات (والعكس صحيح على نحو ما ستبين ذلك في الخلاصة ٦-٤) عن النص، فتوصلت الكتابات واجتهد المبدعون في تجاوز الثباتات التقليدية للنص، فجرى تعظيم مختلف البنيات التقليدية أو التوزيع عليها، فظهرت الشذرات النصية، وندخلت الأنواع، كما وظفت علامات من أنظمة أخرى، واستمدت الكتابة التجريبية لتتسع لأشكال وأنواع لا حصر لها من الكتابة لم تكن مطروقة في السابق (تجربة «أوليمبو» هي مرحلة أو تجربة الرواية التي يكون فيها القارئ هو البطل، لأنه هو الذي يتحكم في مسار القراءة - التي لم تبق خطية - وصار هو الذي يضطلع ببناء النص بناء على اختياراته المتعددة المجرى الذي يمكنه من القراءة والمتابعة، هي مرحلة أخرى).

٦-٢: لقد صار التفاعل هو السمة المميزة للنص بمعنى الواسع، فالنص يتفاعل مع ظهوره، كما أن القارئ يتفاعل مع النص ويساهم في إنتاجه. هذه هي القاعدة الأساسية التي تبلورت من خلال المرحلة البنيوية، وكل النظريات التي جاءت بعدها لم تعمل إلا على تعميق هذه القاعدة ودفعها إلى الاحتمالات المفتوحة على ما تحدده لها من صور وأشكال. كما سنعمل على إبراز ذلك في الإضافات التي سنطرحها على مفهوم النص.

لهذه الأسباب مجتمعة (ونحن نتحدث عن المفاهيم) عصمت من خلال اشتغالي بـ «الخطاب» و «النص» إلى الذهاب إلى أن النص أوسع وأشمل من الخطاب. وهذه الاعتبارات أيضاً، لم أركز على مفهوم «النص» باعتباره السمة الدالة على العلاقات النصية، ولم أرفض مفهوم «المتعلقات النصية» الذي استعمله جيرار جيتي، والذي عدل منه في كتابه الأخير (١) وخلصت بدلا منه مصطلح «التفاعل النصي». ومنذ بداية اطلاعي على الأدبيات الجديدة في فهم النص، ظهر لي فعلا أن مصطلح «التفاعل» أكثر دلالة على الفلاح النص وتعدد وشموله.

٦- ١: نستخلص مما تقدم أن هناك فروقا كبيرة بين التصورين التقليدي والبنيوي للنص. وأن هذا الفهم الجديد ما كان ليتحقق لولا حصول تحولات كبرى على صعيد إنتاج النص نفسه. لقد فتح الكتاب إمكانيات لا حصر لها أمام الاجتهاد وتطوير صيغ التعبير. مستفيدون من مختلف الإنجازات التي تحققت في القرن العشرين الذي تميز بظهور فنون جديدة للتعبير والتواصل مثل السينما والتلفزيون ومختلف الوسائط الأخرى التي أحدثت فترات هائلة في مجال الصناعة والإنتاج. كما أن العلوم المختلفة صرحت للمبار نفسه وأعطت أساليبها الأساليب والسياسات التي جعلت نشاطا مهما جدا في تحديد مستويات اللغة وأنواع العلامات، وكرهيات تشكيلها وتواصل الناس بواسطتها.

كل هذه التطورات استلزمات منها النظريات الأدبية، (بل يمكن الذهاب إلى أن العديد من الإنجازات كانت ورائها نظريات أدبية)، وتفاعلت معها بصورة متقدمة جعلتها تحدث ثورة جديدة في مجال تحديد النص والنظر إليه بكيفية جديدة تميز عن تصور مختلف ورؤية مغايرة للتواصل، وسيؤكد هذا بصورة أكبر مع الثورة المعلوماتية والتطور الحاصل في صناعة الحواسيب الشخصية، وما يتصل بذلك من معدات وبرمجيات.

٧- النص الإلكتروني

٧- ١: النص الإلكتروني مفهوم جديد جاء نتيجة التطور الذي حققته الإعلاميات، ويجري توقيفه للدلالة على النص الذي يتحقق من خلال شاشة الحاسوب، بناء على تطوير وسائل الاتصال الحديثة من جهة، وإخلاق أساليب جديدة للتواصل بين الناس تتعدى ما كان معروفا مثل الهاتف والفاكس، إلى التواصل للمكامل بـ / مع واسطة جديدة للاتصال والتواصل والإيداع. بشروط ومظاهر مختلفة.

ما كان من الممكن الحديث عن «النص الإلكتروني» لولا التطور الذي طرأ على مستوى النظر والعمل إلى النص في الحقبة البنيوية حيث برزت السمات التي حاولنا تجسيد أهم ملامحها. لقد اتسع مفهوم النص ليشمل الكلمة والصورة (الثابتة - المتحركة) والصوت سواء اتصلت هذه العناصر أو انفصل بعضها عن بعض. وإذا كان النص الإلكتروني يتحقق بواسطة الحاسوب فإن هذا النص يعطي إمكانات كبيرة للمتلقي في تعامله وتفاعله معه، الشيء الذي يؤكد مبدأ التفاعل الذي عمقا على إبراز، ويبين أن دور المتلقي لا يقل أهمية عن دور الكاتب.

٦-٢: تطور النص الإلكتروني كثيرا في أمريكا وأوروبا، وظهرت أنواع أدبية وفنون جديدة، في اتصال مع الاستخدام الواسع للتقنيات التكنولوجية المتطورة، كما ظهرت تيارات فكرية وثقافية وتقنية تعنى بحوسبة هذا الوسيط الجديد وبالفرز الذي اضطلع به في مسار الاتصال والتواصل. وما أدى إليه من تجديد وتطوير على مستعد هذا، ويؤكد هذا الأطروحة التي تدافع عنها هنا ومزادها أن خلق أدوات جديدة للاتصال معناه خلق مفاهيم جديدة للتواصل.

غير أن هذا التخلق هو نتاج صيرورة (البعد التاريخي للمفهوم) من العمل والبحث، وتبعا لذلك لا يمكن أن نفهم جيدا معنى «النص الإلكتروني» في دون وضعه في سياق الثورة البنيوية وما تلاها من إسهامات وتطويرات على المستوى المعرفي والتكنولوجي. أما على المستوى التكنولوجي فيفرض علينا المجال الحديث عن الجهاز أو الوسيط الذي يوظف لقراءة النص، ويميز الجانب المعرفي في طبيعة النص الإلكتروني ذاته والتي تنبئ في أهم سماته، أفصح الترابط النصي (Hypertext) <http://Archivebeta.Saahvit>.

٦-٣: الجهاز / الوسيط، يتحقق النص الإلكتروني من خلال الحاسوب وبوساطته إنتاجا وتلقيا، ومعنى ذلك أن كتابة النص وقراءته معًا لثمنان من خلال «برنامج» خاص لمعالجة النصوص (الورد مثلا). يقدم هذا البرنامج إمكانات متعددة للاشتغال والعمل، فهو (حسب التصغ) يحتوي على حزمة هائلة من الخطوط والوظائف التي تسمح بتكبير النص أو تصغيره، أو تكوينه أو التسطير عليه، والتنسيق والتصحيح الإملائي وغير ذلك من الإمكانيات المتعددة التي يتيحها للمستخدم، كما أنه يوفر على خدمات أخرى مهمة من إدماج برامج أخرى مثل الصور بأنواعها وأدوات الرسم والصوت والجداول وقواعد البيانات والروابط وغيرها.

كل هذه الإمكانيات وغيرها التي تخلق حتى على أروع التخصصين، والتي تتطلب الاكتشاف دائما (Trucs et astuces) تجعله يختلف اختلافا كبيرا عن الآلة الكاتبة أو الكتابة باليد. إنه فعلا يقدم «مشقة» خاصة للعمل، و «لذة» كبرى للاشتغال بالنسبة للكاتب والقارئ معا. تلك اللذة التي تحدث عنها البنيويون (بارث) كثيرا، وجعلوها مظهرا من مظاهر النص الأساسية، وإن كانت في الحالة التي نتحدث عنها تقتصر على البعد التصوري الذي يتسم بالتنظيم والتنسيق الجميلين.

إن معالجة النص الإلكتروني على شبكة الإنترنت، أو على قرص مدمج يجعل التعامل معه مختلفاً اختلافاً كبيراً عن الكتاب الورقي. فهو يعطي إمكانيات مهمة للتحكم فيه وتوجيهه وفق متطلبات القارئ، وتدخله فيه بما يرافقه حاجياته ورفيقاته. فالبرنامج يسمح له بوساطة النظر بالقارة أو تشغيل لوحة المفاتيح أو بتشغيل المسد بالانتقال في جسد النص بسرعة وحيوية. إذ يكفي النقر بالмышة واحدة للانتقال إلى أي صفحة أو مقطع من النص، أو العمل على تكبيره أو تغيير شكله، أو البحث فيه عن تواتر كلمة أو معناها ... وحتى عندما يكون القارئ عاجزاً عن القيام بأحدى العمليات أو الوظائف، فيمكنه النقر على المساعد ليتمكن من تجاوز العوائق أو الصعوبات التي تعترضه.

يستدعي الاشتغال بالنص الإلكتروني سواء من لدن الكاتب أو القارئ خبرة أساسية وضرورية بمميزات البرنامج الأولية ليكون قادراً على تفعيلها. ومعنى ذلك أن هذا الوسيط الجديد يستدعي ثقافة (معرفة) جديدة يقصد التعامل معه ومع الإمكانيات التي يقدمها. الشيء الذي يوجب أننا أمام كاتب وقارئ على مستوى ثقافي واحد يسمح لهما بالتواصل مع مجموعة من الأنفوسات والوظائف بخبرة مشتركة (الطلاق القدرة نفسها). وبكلمة أخرى (لهما) معا يمتلكان قدرة واحدة على كيفية إنتاج وتلقي النص الإلكتروني. وبدل ذلك على أنهما معا منتج، ويقامعان بالكفاءة نفسها.

هذا هو المظهر الأساسي الذي يستدعيه النص الإلكتروني في علاقته بطريقه الكاتب والمتلقي. إنه يتطلب إلى جانب معرفة القراءة والكتابة (كعباءة) هو الشأن بالنسبة إلى النص التقليدي) معرفة لغة أخرى هي لغة الحاسوب وأيقوناته وعلاماته ووظائفه المختلفة، ويهتم هذا على المستعمل أن يكون ملماً ببعض المبادئ الأولية والأساسية للتعامل مع الحاسوب ليستطيع من خلاله التعامل مع النص الإلكتروني.

٧-٤، المراحل النصية

٧-٤-١: إن كل ما رأيناه تحت عنوان «في التصور البنيوي، متصلاً بالنص، ينسحب بشكل كبير على النص الإلكتروني. ولقد عمل جورج ب. لاندرو على إبراز هذا التعالق الوثيق بينهما. يعتبر «جورج ب. لاندرو LANDROW، من الرواد الذين نظروا للنص الإلكتروني وصلاته الوثيقة بالحاسوب والتكنولوجيا ونظرية الأدب، وذلك من خلال أعماله الكثيرة^(١) التي دشت منذ بداية التسعينيات عهداً جديداً في التطوير لهذا النص الإلكتروني والواقع المتميزة التي يحتلها على شبكة الإنترنت^(٢). كل ذلك أهله ليكون مرجعاً أساسياً في هذا المضمار.

ينطلق لاندرو من الجشهادات رولان بارت وبيريديا وفوكس وباخستين، ويرى وكما أنهم كانوا يتحدثون عن النص الإلكتروني في تطهيراتهم للنص، فيلوث على سبيل المثال تحدث عن النص المثالي، وعن الشفرات، وبين أن النص شبكة متعددة، وأنه تسق بلا نهاية ولا مركز، والشيء

نفسه براء بالنسبة إلى القارئ الذي صار منتجاً للنص، ولم يبق مستهلكاً فقط. كما أن ديريدا تحدث كثيراً في أعماله عن الشبكة، والروابط، والنسيج، والانفتاح النص... وكل هذه المميزات، وسواها مما نجدها في كتاباتهم، سمات مركزية في النص الإلكتروني.

٧-٥-١٩: تسجل صوفي ماركوت^{١٩} وهي ترصد آراء لاندوو عن النص الإلكتروني صحة ما ذهب إليه لاندوو إجمالاً، لكنها لا تخفي إحساسها بالمبالغة في آرائه بصدد مقارنته. يدعوى أن هؤلاء المفكرين والدارسين لم يكونوا يفكرون في النص الذي يتحقق بواسطة الحاسوب الذي أوجد نمطاً نصياً مختلفاً، وترى من جهتها أن ليس في ما افتره لاندوو أي مبالغة، لأن الحقيقة البديهية وامتداداتها جعلت النص محور اهتمامها، وقتلته، كما يقال، بحثاً وتطويراً، وتقريباً. كما أن الدراسات والأبحاث التحليلية الجزئية التي رصدت أدق تفاصيل أنواع التخصص المختلفة، قديمها وحديثها، ومن خلال مختلف الاختصاصات (مرديات، سيميوطيقا، تحليل الخطاب، لسانيات النص...) لم تتحقق في أي من الحقب السابقة، ولقد مكن ذلك من الوقوف على العديد من السمات والعناصر والكونات التي تتسحب على الإبداع في مختلف صوره وأشكاله. لذلك لا غرابة أن نجد هذه السمات التي تم رصدها شديدة الصلة بما نجده في النص على نحو ما سنبين.

٧-٥-٢: إذا جاز لنا اعتبار أن النص هو «الخاص» كما يمكن أن نتبين ذلك من مجمل التصورات التي تشكلت في العصور اليونانية واللاتينية، هو «الترايب النصي»^{٢٠} على هذا النحو:

- النص = الخاص.

<http://Archivebeta.Saahvit.com>

- النص الإلكتروني = الترايب النصي.

واضح الجوهري الذي يجمع النص والنص الإلكتروني من خلال هذا التوضيح: إنه بكلمة واحدة هو «التفاعل». لكن هذا التفاعل يتغير بتغير الوسائط التي يتقدم من خلالها النص، وإذا كان الكتاب قبل المرحلة الحالية يكتبون وفق قواعد النوع، ومتطلبات الكتاب الورقي، فإن من ينتج خصوصه الآن (وخصوصاً في أمريكا، ونسبياً في أوروبا معن بنظرطون في التجربة الجديدة)، يفعل ذلك في ضوء ما تقدمه له البرمجييات التي يعتمد عليها من إمكانات. ولا بد في هذا الإطار من الإشارة إلى أن هذه البرمجييات لم تأت من فراغ، ولكنها أسست على تراث غريق من الإبداع، وعلى تصورات مسبقة، وتجارب سابقة، وتنتج ثم الانتهاء إليها في ضوء المعارف التي تراكمت بصدد مختلف التجليات النصية، قديمها وحديثها.

إن التفاعل النصي الذي تحدثنا عنه يبرز لنا بشكل واضح من خلال مختلف أنماطه التي رصدها جبرار جيت، وأسماءها التفاعليات النصية: فالهوامشي، والحواشي، والتعليقات، والتعليق بالون في الكتابات القديمة، وتكبير بعض الحروف وتزويقها، والشكل... كلها ممارسات قديمة

قدم الكتابة، لكن الانتفاشات إليها وإلى قيمتها لم يتحقق في التطورات القديمة للنص لأسباب معروفة، وهي ليست سوى بعض الوجود للترابطات النصية التي صارت مركزية في النص الإلكتروني. ونحن نستلهم الكتابة الإلكترونية هذه الروابط فهي بذلك تستجيب، ولتتفهم من التطورات التكنولوجية التي تسمح لها بتوظيف هذه التفاعلات المختلفة، وعلى رأسها «الروابط» بصورة أجمل وأسرع مما كان عليه الأمر في المراحل القديمة.

يقودنا هذا التأكيد، على ما يصل النص بالنص الإلكتروني، ويميزه عنه في أن: إلى تسجيل هارلي جوهري مرده، في رأيي، إلى طبيعة الوسيط، الدور الذي يقدمه للإنتاج والتلقي معا (الحاسوب)، ويمثل ذلك في كون الكاتب قديما يوظف التفاعل النصي بشكل طبيعي، أو عسوي، أي من دون قصد في إنتاجه النصي، ولذلك قلنا إنه يمكننا اختزال النص في «التناسي». أما حاليا، فالترابط النصي هو عماد الكتابة المتصلة بالحاسوب، ومعنى ذلك أن قصدية توظيفه صارت تحتل المرتبة الأولى.

كل هذه الاعتبارات جعلت «النص الإلكتروني» واقعا جديدا، يفتح من تجربة النص كما تبلورت في العصوريات وما بعدها، وهي تجربة مفتوحة على ما يقدمه التطور الحاصل في مجال الإعلاميات من إمكانيات مهمة. إنه يستفيد مما تراكم، ويبتغ الأفاق مشرعة على الإبداع والتجديد طافقا بذلك شروط جديدة للكتابة، والتلقي، أي واقعا جديدا للتواصل، بدأت تظهر ملامحه على مستوى التوزيع، والأدب، والإنتاج المعرفي بصورة عامة.

إننا في اقتضائنا من النص إلى النص الإلكتروني، نكون بإجدي الصوب نقتلص نصيا إلى «النص المترابط» لأنه التجسيد الأسمى للنص الإلكتروني. ويدفعنا هذا إلى استعمال مفهوم «النص المترابط»: لخصوصيته بدل النص الإلكتروني في ما يلي بقصد الوقوف على أهم ملامحه وسماته وتجلياته، وما صاحب ظهوره من تجديد وتوليد للمعاني والمصطلحات الجديدة التي فرضها ذبوع هذا النص وانتشاره.

٨ - «الترابط النصي» و «النص المترابط»

٨-١: نميز بين «الترابط النصي» و «النص المترابط». ونعني

بالأول السمة التفاعلية المميزة للنص، كبقيا كان نوعه مطبوعا أو إلكترونيا، وهذا المعنى يتصل بوثوق بأنواع التفاعل النصي كما

حاولنا تجسيدها^(١). أما «النص المترابط» Hypertext فيقتصر على النص الإلكتروني الذي يقوم على الروابط التي تعمل بين مختلف أجزائه ومكوناته.

وبذلك نرى أن:

٨-١-١: الترابط النصي مظهر من مظاهر «التفاعل النصي»، وهو عام إذ نجده يتحقق

في أي نص كبقيا كان جنسه أو نوعه.

٨-٢: النص المترابط خاص بالنص الإلكتروني الذي تتحقق فيه الروابط، وذلك على اعتبار أن ليس كل نص إلكتروني نصا مترابطا بالضرورة، فالدراسة التي أكتيها على الحاسوب بقصد بحثها إلى مجلة أو تضمينها في كتاب قيد الإعداد، ليست نصا مترابطا لأنني لا أشغل فيها الروابط بين مكوناتها، ولأنني أكتيها لغاية محددة، وهي أن أسحبها بواسطة الطابعة، وأبعث بها إلى مجلة، ويمكن قول الشيء نفسه عن العديد من النصوص التي يمكن الاطلاع عليها من خلال التجوال في المواقع، أو من خلال استعمال بعض الأقراص المدمجة.

٨-٢: إن النص المترابط هو الذي تجسد فيه الروابط، وذلك بناء على أنه: يتشكل من مجموعة من الهياكل غير المترابطة، التي يتصل بعضها ببعض بواسطة روابط يقوم القارئ بتشغيلها، والتي تسمح له بالانتقال السريع بين كل منها^(١١).

ويتطلب تنظيم النص المترابط ليس فقط قدرات متخصص في مجال الإعلاميات، ولكن أيضا قدرات كتابية خاصة، يتيح من خلالها متى وأين يمكن تجسيد الروابط داخل شبكة النص المعقدة بحيث يكون من الممكن «فراغها» بكيفية ملائمة وممكنة.

ما يحدد البعد الترابطي وفق هذه الصورة نجدد كلنا في التحويل الذي أدخلته عملية «التفاعل» على مسار الكتابة من جهة، وعلى سيروية الفراغ من جهة ثانية، خالقة بذلك طرائق جديدة من إنتاج النص وتلقيه، وبهنا هنا أن نتوقف عند مفهوم «النص المترابط» وأنواعه، وأشكال الفراغ التي يخلقها.

٩- إنتاج النص المترابط

تتحقق الكتابة «الترابطية» من خلال أحد البعدين التي تتضمن هذه الوظائف التي تتيح الترابط، ولكي يسطرها الكاتب أو يوظفها هي النص الذي ينتج لابد من توافر السمات التالية:

٩-١: القصد، يبرز القصد في كون الكاتب يقرر مسبقا بأنه سيكتب نصا مترابطا، ومعنى ذلك أنه سيعمل جاهدا على تنظيم نيات النص الذي يكتب وفق هذا النظام الذي يسمح للقارئ بالانتقال داخل النص تبعاً لذلك.

٩-٢: التنظيم، تبدأ عملية التنظيم من خلال خطاطة يمدّها الكاتب، التي تتعدد من خلالها خارطة النص ومختلف عقده وتشعباته، ومواطنها وفقا لطريقته الخاصة التي يتبعها في بناء نصه المترابط ليخلق بذلك نظاما تسير عليه مختلف الروابط بحيث تكون متكاملة، ويؤدي بعضها إلى بعض بطريقة عكسية، وإنهت أحادية فقط، لضمان يسر التحريك داخل تسير النص للركب، والرجوع إلى نقط ومجاور خاصة، لتواصلة عملية الانتقال حتى النهاية، ونقصم بالتنظيم ضبط مختلف البيانات القابلة للترابط وفق تصور محدد ومفكر فيه بدقة وعناية، ولا يترك الأمر فيه للاعتباط.

٩-٣، الإنجاز، يتصل الإنجاز بالمرحلة الأخيرة حيث تكون كل البنيات النصية مهيأة لتشغيلها بواسطة البرنامج الذي يسمح لنا بتحديد مجال الروابط وجعلها قابلة للاشتغال. وليست عرضة للتعطيل مهما كانت الطوارئ، والذي يبدو لنا من خلال التأشير على كلمات أو جمل محددة بلون مغاير أو مميز في نهاية عملية الإنجاز.

هذه العمليات الثلاث تبين لنا بجلاء أن كتابة النص المترابط تخضع لصيرورة الخطوات والهام التي يتصل بعضها ببعض. وهي بذلك تبين لنا أن النص إنتاج يتم وفق عمليات خاصة ومنظمة، يلجأ إليها الكاتب في الإنتاج. ولا بد للقارئ من أن يكون ملماً بها إلماماً إجمالياً ليتأني له القيام بعمليات معاكسة وملائمة تسمح له بالتعرف على خصائص النص المترابط. ليتمكن من التفاعل معه وقراءته.

لتوضيح هذه الخصائص نود تقديم تحديدات للنص المترابط تسمح لنا بالتعرف على هذه المميزات، ونمكننا من التوقف على أهم سماته المتصلة بالمفهوم ودلالاته المتعددة، وأنواعه وأشكاله.

١٠ - في المفهوم:

ستحاول في هذه النقطة أن نتبع مفهوم النص المترابط من خلال مختلف الدلالات التي يأخذها، ونحدد بعض العلاقات التي تتصل به، الأسباب التي تبرز من خلالها استعمالنا للمصطلحية.

١٠-١: النص المترابط:

يمكن القول إجمالاً بأن النص المترابط وثيقة وظيفية تشكل من «عقد» من المعلومات قابلة لأن يتصل بعضها ببعض بواسطة روابط. وتما لذلك فتحدداته تتعدد بحسب الاستعمالات التي يوظف فيها، لأن هذا المفهوم يتخذ في الأدبيات المختلفة ^(١) التحديدات التالية:

١٠-١-١: المفهوم: يتصل المفهوم بمجموع الإمكانيات التي تسمح بالتصال مختلف عقد المعلومات المتعددة التي تتحقق من خلال روابط لغوية.

١٠-١-٢: الأداة الإعلامية أو البرنامج: الذي يحررك النص المترابط. ويسهم في إنجاز، فهو الذي يتيح إمكان إنتاج العقد والروابط.

١٠-١-٣: المنسجج، والمقصود به الوثيقة الترابطية نصياً والتي يتعامل معها القارئ أو المستعمل. وهو الذي يسمح له بالحركة بين العقد وتشطيط الروابط الخاصة.

إننا من المفهوم إلى المنسجج مروراً بالبرنامج أو الأداة ننقل من التصور الذي تتحدد من خلاله طبيعة النص المترابط التي تتميز عن غيره من النصوص غير المترابطة نصياً أو إلكترونياً إلى «النص المترابط» التجز الذي يتم التعامل معه من قبل المستعمل. لذلك لا بد لنا من الانتباه إلى هذه الدلالات المتعددة، والعمل على التمييز بينها بحسب السياق الذي نود فيه. فقد يستعمل النص المترابط أحياناً بحسب التصور العام، وأحياناً أخرى يراد به البرنامج.

من النص إلى النص الترابط

وأخيرا يقصد به «النص المتجزء» الذي يمكننا التعامل معه من خلال الشبكة أو على القصر المدمج، والذي يمكن أن نسميه إلى كاتب متعدد (رواية مثلا).

١٠-٢: العلامات الترابطية.

إننا كما وصفنا النص بأنه «ترابط» صار بالإمكان إضافة هذه السمة إلى مفاهيم كثيرة تتصل بالنص. وإن كانت لها طابعها الخاصة، الشيء الذي يبين لنا أن مفهوم «الترابط» مع المعلومات أوجد مصطلحية جديدة تتصل بكل ما يمكن أن نتواصل به في الإنتاج والتلقي، وأن ركيزة كل ذلك نجدها تتحقق من خلال «النص الترابط» بامتياز.

لقد صار بالإمكان الآن الحديث عن «الوسائط الترابطية»، و «الكلمات الترابطية» و«الفضاء الترابطية»... وهي جميعا متضمنة في «النص الترابط» الذي يصبح بمقتضى هذه الاستعمالات جميعا مفهوما أعم وأوسع.

يجري الحديث عن «الوسائط الترابطية» عندما تكون معلومات النص الترابط متعددة العلامات، أي عندما تتجاوز النصوص إلى جانب العصور (الثابتة أو المتحركة) أو/والأصوات، والشيء نفسه يمكن قوله عن «الكلمات الترابطية» التي تستعمل عندما تكون متصلة بفهرها داخل نص معين بروابط محددة، وهكذا فوالله.

إن مفهوم «الترابط» هو السمة الجوهرية التي تتميز بمفهوم «النص الترابط» ومختلف تجلياته (الوسائط/الكلمات/الأقنات) ونحن ننتج هنا مفهوم يقتابل السابقة «Hyper»^(١) اليونانية الأصل والتي تعني في الاستعمال التجاري «مظهر الشراء». كما أنها تعني أيضا «ما وراء». وعندما تستعمل السابقة «Hyper» مضافة إلى النص، ومشتقته من العلامات المختلفة مثل: Hypermédia - Hependocument - Hyperbase (Hyperspace...) فإن السابقة التي نتحدث عنها توجي إلى الدلالات التالية التي يتبين لنا من خلالها أنها:

- ١ - مفهوم كمي. والتقصود بذلك كمية من المعلومات المشتركة.
- ٢ - مفهوم يحمل معنى «التياسة» أي الإشارة إلى «شبكة» من النصوص التي تتطابق معجدة.

٣ - بعد ما ورائي: أو ما يستعمل أيضا كمتقابل لـ «Behind»، وللتقصود بهذا البعد شيء آخر يتوازي وراء كل ما هو ظاهر.

وتبعا لكل هذه الدلالات، يمكننا أن نستنتج أن مفهوم «النص الترابط» يعطي فكرة عن:

- النص باعتباره وثيقة أو متونجا.
- تعدد الأبعاد: هذا النص (المنشور) له أبعاد متعددة لأن النص الترابط هو في أن واحد: نص ظاهر (وهو ما يتقدم إلينا، أو يبدو لنا، أي هو ما نتعامل معه)، والبعد المظهر للنص من المفاهيم التركيبية للنص هي الثقافة العربية.

لكن هذا المستوى الظاهر يستدعي من المستعمل الذهاب إلى «موراء» هذا البعد الظاهر، وهو البعد الخفي أو الكامن؛ فهناك معلومات، ومعارف، ودلالات أخرى، على القارئ أن يبحث عنها، ويلاحظها، ويعيد بنائها، ولتقوم بذلك لا بد له من أن يأخذ بعين الاعتبار ليس فقط المادة التي يتشكل منها النص (الكلمات، الجمل، المقاطع، الوثائق، الصور...)، ولكن أيضا تنظيم النص ومختلف العناصر التي يتشكل منها (البنية التنظيمية للنص، ونظامه المعجمي والدلالي...)، ١٠-١٢ كل هذه الأبعاد هي التي حدث بنا إلى استعمال مفهوم «النص المترابط» كمقابل لـ «هيبرطيكس» لأن:

١٠-٢-١: مفهوم «النص» شامل من جهة، فهو يستوعب كل الخطابات والمفوضات شفوية كانت أو كتابية، كما أنه من جهة أخرى قابل للاستيعاب مختلف العلامات (الصورة، الحركة، الصوت...)،

١٠-٢-٢: مفهوم «نص» يوحي في هذا التركيب إلى البعد الظاهر للنص، كما أن مفهوم «مترابط» يجعلنا نستنتج صلتة بغيره عن طريق الاشتراك الذي تتضمنه الصيغة (لتفاعل) - ويتيح لنا الجذر (رابط) الذهاب إلى أن هذه الصلة تتحقق من خلال روابط تربط هذا النص بغيره من النصوص والعلامات التي يتفاعل معها، وهي متوارية لأنه يجب تشييط تلك الروابط لالتهاء إليها.

نسلنا كل هذه العمليات إلى اعتبار الترابط، وهو يتحدد بمواصفاته الخاصة التي يتميز بها في عملية الكتابة، يستدعي شروطا خاصة في عملية القراءة.

<http://Archivweb.net/Bashrit.com>

١١ - عملية القراءة:

١١-١: إذا كانت قراءة النص المكتوب تستدعي معرفة القراءة والكتابة وفواعد اللغة... فإن قراءة النص المترابط تتطلب بدورها أبعادا الحاسوب الضرورية من جهة، وكيفيات بناء وإتجاز النص

المترابط من جهة ثانية، كما سنبين:

١١-١-١: أبعاد الحاسوب، والقصور بها مختلف العمليات الضرورية لفتح الحاسوب، وتحريك الفأرة ولوحة المفاتيح، والاستئناس بالأيقونات، والدخول إلى البرامج، وعمليات النسخ والتحفيظ، والتحديد، والتحرك داخل مساحة الصفحة، وما شاكل ذلك من المعارف الأولية، لأنها مفتاح التعامل مع النص المترابط.

١١-١-٢: كيفيات إتجاز النص المترابط، إن معرفة ما اسمناه بمرحلة الإنجاز في عملية الكتابة ضرورية في عملية القراءة لأنها تستند إلى قاعدة مركزية مفادها أن النص المترابط نص شذري، أو شجري، وتتحدد داخله «معيّنات» تسمح لنا بالانتقال إلى الشذرات النصية المختلفة بمجرد تشييطها بالنقر عليها بواسطة الفأرة، وكلما قمنا بعملية التشييط هذه وقفنا

على بنيات نصية جديدة من خلال نواخذ جديدة، وهي تتضمن بدورها «معينات» تستدعي التشبيح. وهكذا نجد أنفسنا كلما تقدمنا في مواصلة فتح النواخذ الجديدة، نباعد عن نقطة الانطلاق الشيء الذي يدخلنا في دوامة أو «مناهات» قد تجعل من الصعوبة بمكان التحكم في مسار عملية القراءة أو الاستفادة من «نص مترابط» محدد نريد الإحاطة به أو الاطلاع بدقة على ما يقدمه.

إن الوطوف على كيفية إنجاز «النص المترابط» ضروري لتحديد عملية القراءة لأنه يضعنا أمام طريقتين مختلفتين ينتهجيهما التعامل مع النص المترابط. وكل طريقة تحدد لنا نوع «القارئ» وطبيعة «القراءة» ووظيفتها.

وكما تحدثنا عن «القصد» في عملية إنتاج النص المترابط، يمكننا أن نتحدث عن «قصد» القراءة، لأنه هو الذي يبين لنا نوع القارئ ونوع القراءة. ونعما لهذا القصد يمكننا (وبحسب نوعية النص المترابط) لأننا سنتحدث عن أنواعه). أن نميز بين قارئين (بصورة عامة) لكل منهما مقاصده الخاصة وفهارسه التي يشدها من خلال عملية القراءة. كما نوضح ذلك.

١٦ - ٢: القارئ «الكريم»

نقصد به نموذج «القارئ» الذي كان يتوجه إليه الكاتب قبل استثمار الإعلاميات في مجال النشر الإلكتروني، وينعزله مجموعة «الكريم» - إنه «القارئ المصور» الذي يتابع خطية النص المكتوب، وحيثما يتوقف، يملأ نقطة التوقف بمناخ قراءة في وقت آخر، مطلقا من حيث انتهى، أو يرجع قليلا إلى الوراء، ويواصل عملية القراءة وهكذا تواليه.

هذا القارئ «الكريم» له قصد محدد من قراءته لـ «النص المترابط» وهو أن يتعامل معه وفق قواعد القراءة التقليدية الخطية: «المعينات» أو يقلل من تشبيحها إلا في الضرورات القصوى، وبمجرد ما أن يفتح نافذة، يملأ من خلالها ليكون فكرة عامة عما تضمنه (قراءة هامش، أو الاطلاع على إحالة...) ليعود بعد ذلك إلى النص الأساسي.

إن هدف هذا القارئ هو تحصيل معرفة محددة عن «النص المترابط» الذي تعامل معه، فلا يغادر حتى ينتهي منه، وحتى عمليات الانتقال التي يقوم بها تظل في نطاق العقد التي يزرع بها. وإذا ما قام بتشبيح عقد خارجية، فإنه سرعان ما يعود إلى العقد الأصل.

هذا القارئ يغلظ في لغة «الترباط النصي» مفهوم القارئ «المبهر».

١٦ - ٢: القارئ الجوال

هو القارئ «النشط» الذي عمل باستمرار على «تشبيح» المعينات بقصد تحقيق الانتقال للتواصل وراء التصوص، وقد يقل ينتقل ويتجول من دون توقف، حتى يرسم على ما يطلب، فيكون التوقف عند مرسة خاصة تعقل شياؤه. هذا القارئ الجوال قد يمارس تجواله الدائب بدوافع ومقاصد عديدة، فهو إما فضولي يريد الإحاطة بالنص المترابط في شموليته، وإما يبحث عن شيء

محدد. ولكنه لا يمتلك دقة محددة توجهه إلى مبتغاه، فيكون ضبابية وسط الترابطات سببا في اتصالاته غير المحددة. وعين لا يجد ضالته يقوم بتطبيق المعينات التي تستوفقه، وهكذا.

قد يكون الفضول إيجابيا في المراحل الأولى للتعامل مع ما يقدمه النص المترابط، لكنه بعد ذلك يفسد مضجعة للوقت وتجوالا بلا فائز، وما يمكن أن يقلل من لاجدوى التجوال هو التجوال الموجب. ونقصد به الانتقال العائلي الذي يستند دائما إلى نقطة انطلاق محددة. وكلما جرى الاعتماد عنها يكون الرجوع إليها بفرض الاستشهاد مجددا، ويكون ذلك وفق خطة محددة تتيح للقارئ الجوال الإحاطة بما يقدمه النص المترابط.

في غياب التجوال الموجب (تحديد المراد بصورة قبلية) يكون القارئ الجوال أمام الانتقال الأفقي الذي يجعله ينتبه فعلا، فتكون اتصالاته مفتوحة أبدا، وقد يجد ما يبحث عنه بالمصادفة، إذا كان فعلا يبحث عن شيء ما، وقد يظل ينجول إلى ما لا نهاية. وتتبع شبكة الإنترنت (باعتبارها نمطا مترابطا) هذه الإمكانيات فيظل القارئ دائما وضائعا وسط المواقع التي يسلمه كل منها إلى غيره، إلى ما لا نهاية.

هذا الإمكان المتصل بطبيعة «النص المترابط» هو الذي دفعنا إلى التحدث عن ضرورة إلمام القارئ بكيفية إيجاز النص المترابط، وإلا فإنه سيكون عرضة للضياع إذا كان تجواله غير موجه لغايات ومقاصد خاصة.

إن تميزنا بين القارئ الكريم والقارئ الجوال أعطت لدينا طريقة «النص المترابط» تقسيمه. هذه الطريقة هي التي تحدد بصورة أو بأخرى طريقة تعامل القارئ مع النص المترابط. ويدفعنا هذا إلى التوقف قليلا أمام «أنواع» النص المترابط لتطبيق الصلات التي تربطها بالقراءة، طالقة بذلك أنواعا محددة من «القراء».

١٢ - أنواع النص المترابط

تخلق من خلال الممارسة والاجتهاد واستثمار مختلف الإمكانيات التي تتبعها برامج النص المترابط ظهور أنواع متعددة من التصور المترابط، ولقد تمس للبرمجيين والمشتغلون بالنص الإلكتروني هي ابتكار أساليب

مختلفة من الترابط النصي. وهذه الأساليب والأنواع مرشحة للمزيد من التطوير، وبهنا هنا أن نتوقف عند أهم هذه الأنواع^(١)، ونبين صلاتها بالشكل القراء والقراء التي تقرؤها، وما يستدعيه كل منها لمحصل التفاعل المنشود معها لتحقيق التواصل بين أطراف النص المترابط.

١٢ - ١ = التوزيع

اسمينا هذا النوع الأول «التوزيع» لأنه يخضع نظام توزيع أو قلب الصفحات في الكتاب المطبوع. وإذا اعتبرنا صفحة الكتاب مثل الصفحة التي تظهر على الشاشة، فإن الانتقال إلى الصفحات الأخرى لا يتم إلا من خلال:

منه إلى (ج) إلى العنبر

١٢-١-١: النشر على أسفل الصفحة التي تكون على صورة مثلث صغير يمثل صفحة مطوية، أو الطريقة تمثل سهمًا أو يدا تشير سيابها إلى اتجاه الصفحة التالية، أو: ١٢-١-٢: النشر على مثلثين متقابلين يشير أحدهما إلى الصفحة السابقة، والآخر إلى الصفحة التالية.

هناك العديد من البرامج والمواقع التي توظف هذا النوع التوزيقي، ونمثل لذلك ببعض البرامج العربية مثل موسوعة الحديث الشريف (عسخر)^(١٢)، وتاريخ ابن خلدون وابن الأثير^(١٣)، وفي هذا النوع يكون التفاعل محدودًا جدًا لأنه يأخذ صورة نظام الكتاب الورقي للانتقال من صفحة إلى أخرى، أو الانتقال في جسد النص من خلال النشر على أحد مكونات الخطاطة أو لاتعة عرض المواد، وتعين إحداهما، وبعد اختيار مادة أو عقدة، يكون النشر عليها مدخلا لتشيطها لبيد التوزيق على النحو التالي:



١٢-٢: الشجري

تقدم لنا المعلومات في نوع النص المترابط الشجري منظمة على مستويات تأخذ بعدا ترتيبيا يبدأ من الأصل وينحدر نحو الفروع للنضوية تحته. ويسمح هذا النوع للقارئ بأن ينتقل في ثنائية المادة حسب المسار الذي رسمه له المؤلف، وذلك بالتحويل من مستوى أعلى إلى آخر أدنى، أو العكس إذا لم يرد القارئ مراعاة ترتيب المواد.

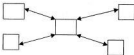
يبين النظام الشجري على شاكلة فهرست الكتاب الورقي: المجلد، الباب، الفصل، وفهرست النص الإلكتروني يأخذ هذا البعد الشجري. وتاريخ ابن خلدون (وغيره من البرامج) الذي أعطيهام مثالاً للنوع التوزيقي يجمد لنا ذلك بجلاء، فمن بعد تحديد المجلد الذي نريد البحث فيه بواسطة تشيطه، يفتح فهرست المجلد، وبكفي النظر على أي مادة منه، لتجد أنفسنا أمام الصفحة الأولى، وهكذا. وفي حالة المقالة، يمكن بروز النوع الشجري من خلال العناوين الرئيسية، وما يتضمنه كل منها من عناوين فرعية على هذا النحو:

العنوان		
القديم		
الفصل الأول	الفصل الثاني	الفصل الثالث
١. ١	١. ٢	١. ٣
٢. ١	٢. ٢	٢. ٣

الشكل (٥) النظام الشجري

١٢ - ٢ : النجمي

يأخذ هذا النوع صورة «النجم» الذي يقع في محور دائرة، وتدور في تلكه نجوم أخرى. ويكون هذا النوع عادة في النص المترابط ذي البعد التعريفي أو القائم على تحديد دلالات الكلمات أو المفاهيم، حيث يُنظر في مجموعة من المفاهيم في ضوء مفهوم جامع ينظمها كلها. فيقدم المفهوم المركزي بمنزلة «عقدة» مركزية منتجة على عدد فرعية، يقوم المستعمل بالنظر على «الكلمات المترابطة» أو «المصور المترابطة» بالمفهوم «المحور» فيحصل على معلومات إضافية عما يبحث عنه، ثم يعود إلى العقدة المركزية وهكذا دواليك. لا نجد هذا النوع قطعا في النصل المترابط الذي يقدم على عقد مركزية، ولكننا نعثر عليه أيضا في بعض المواقع على الشبكة التي تتخذ هذه الهيئة:



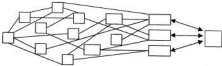
الشكل (٦) النظام النجمي

١٢ - ٣ : النوع التوليضي

يقدم النص المترابط التوليضي بنية معمارية مركبة لا تخضع لأي نظام خطي قابل لأن نشبع مساراته. كما نجد ذلك في الأنواع الثلاثة السابقة، فهو يتضمن عددا محدودا من العقدة. ومجموع المسارات الممكنة التي يتكون منها تشكل تعظيلا محدودا قابلا لأن يحسب رياضيا. ويشجع هذا التوليف المتعدد مجموعة من الروابط التي تعطي للمستعمل إمكانات متعددة

من النص إلى النص المترابط

للاختيار والاتصال. وهذا النوع التوليفي يقدم احتمالات أكبر للتفاعل بالقياس إلى الأنواع السابقة: لأن على المستعمل أن يختار بنفسه الاتجاه الذي يسير فيه من بين اتجاهات متعددة، ويتخذ هذا النوع التوليفي البنية المركبة التالية:



الشكل (1) النظام التوليفي

١٢ - ١٠: النوع الجدولي

لم أعتبر في مختلف الأبحاث التي **تعرضت** أنواع الترابط النصي تحديدا لهذا النوع، ولكني استخلصته من قراءات بعض الروايات **الانصاعية** ^(١٢)، وكذلك من خلال واجهة موقع لاندو Landow، التي تتكون من ١٥-١٦ خانة كل واحدة منها تنفتح على عالم كبير من العقد ^(١٣). ويبين لي أنه نوع خاص فيه مزيج من النوع التوليفي والكينكي (الذي سنتحدث عنه ١٢-٦). وهو يتيح للقارئ اختيار الخانة التي سينتقل منها من خلال النشر على عنوانها، فتنتج له عقدة، وانطلاقا منها يمكنه أن ينتقل بين عقد النص، وهكذا، لكن «الجدول» يظل بالنسبة إليه هو «دفة» الانطلاق والرجوع، كي لا يضل يطير وسط مذاهبات النص. ويتخذ هذا النوع الصورة التالية:

الشكل (٥) النوع الجدولي

١٢ - ١٦: النوع الترابطي أو الشبكي

ليس غريباً هذا النوع، ولا تسميته، فهو ينهض أكثر من غيره على أساس مشطور من العلاقات الموسعة بين مختلف عناصره ومكوناته، وما على المستعمل إلا اختيار العلاقات التي يريد إقامتها بين العقد المختلفة، وكذا الربوط الثلاثية بين مختلف النوار. ويعيب النقص الذي يريده.

يتصف هذا النوع بأنه هو الأكثر تضاعفية ودينامية وتشعباً. ولذلك أسميته «ترابط النص المترابط». أو النوع الترابطي أو الشبكي، لأنه أشبه بالشبكة، إنه يتعمل عن غيره بالترابطية الشاملة، إذ هي السمة التي تحدد مجمل العلاقات بين كل أجزائه المختلفة. ويجسد هذا النوع البعد الافتراضي للنص المترابط، لأن المستعمل يمكنه أن يتحرك بين العقد المختلفة حسب اختياره. وبذلك يمكنه أن ينتج «نص (ن)» المترابط الخاص به. ويبدو ذلك بسبب كون أي عقدة فيه مهما كان حجمها (من الحرف إلى الكلمة) تتيح إمكان الوصول إلى عقدة أخرى. لذلك نجد بعض المختصين يعتبر هذا النوع هو الذي يجسد لنا «النص المترابط» بامتياز، بل إنه وحده الذي يمكن تخصيصه بسمة النص المترابط، كما يذهب إلى ذلك الباحث النظمي في النص المترابط «دافيد م. ميل»^(١٦).

يمكن الوقوف عند بعض تجليات هذا النوع إما كتعبية لنا للخاص والموسوعات الإلكترونية المتطورة مثل معجمي «ويبير» و «ماتشست» وموسوعات «أونيفرساليس» و «إنكارطا» و «بريطانیکا». تسمح هذه الموسوعات بالانتقال الحر للعقد الأبعاد داخل النص المترابط، إذ كل عقدة مهما صغرت تتصل بغيرها. ويكفي لتحديد أي كلمة (كيفية كانت) ولو للتعرف على معناها المعجمي، والنظر عليها نقراً مزدوجاً لنجد أنفسنا ننتقل إلى ما يتصل بها.

يمكن النص المترابط الشبكي المستعمل من البحث الحر، وإتجاز نصه المترابط الخاص به، وإعطاء مثال لذلك يمكن للمشتغل بموسوعة أونيفرساليس أن يختار محوراً «الأدب» مثلاً، فيجد نفسه أمام عدد لا محدود من المواد التي يمكنه أن يصلها، ويرتبها وفق رغبته: حسب الزمان، الفضاء، أو الموضوعات، ويمكنه أن يكون ملفات خاصة، يمكن لكل منها أن يشكل خزنة خاصة به، فبده هي تحميل البراد.

إن هذا النوع يبين لنا بجلاء الدور الكبير الذي يضطلع به القارئ في إنتاج النص الذي يتفاعل معه؛ لذلك يعتبر هذا النوع بمنزلة «شبكة» تتشكل من عدد غير محدود من الوثائق، وأي قارئ لا يمكنه أن يستلزم إلا ما هو في حاجة إليه. وهذه الشبكة كما تقول هيلين كوديني^(١٧) تنظم وفق معمار خاص تتعدد بموجبه العلاقة بين الموكل (Serveur) والزيون (Client). وإن كان الموكل لا يوزع سوى الوثائق التي هو مسؤول عنها من خلال العمل الذي يقدم (أونيفرساليس مثلاً باعتبارها موسوعة)، فإن كل زيون لا يستفيد إلا من مجموعة محدودة من الوثائق التي

يتحمل مسؤولية تشكيلها من خلال التبايع لسمات وروابط خاصة يتمتعها للحصول على وثائق جديدة. إن شبكة النص المترابط ذات طبيعة لا محدودة ولا نهائية، وهذا ما جعل هذا النوع هو أرقى أنواع النص المترابط، وأكثرها تعقيداً، وأكثرها تجسيدا للتفاعل.

١٢ - ٧ : الترابط والتفاعل

نستخلص مما تقدم أن بالإمكان التمييز بين نمطين كبيرين من أنواع النص المترابط. هذان النمطان نسميهما «بسيط» و«مركب». ونظم درجة كل منهما بحسب القدرة على تجسيد «التفاعل» ودرجة هذا التجسيد، ومثل هذا التقسيم هو ما قدمه دايفيد ميلال، وهو يميز بين نوعين اثنين فقط من النص المترابط^(١٢).

- بنية الوثيقة، حيث يعرف النص المترابط بنية منظمة ومشجرة يتمتعها القارئ.

- الإبحار الذاتي الذي تبدو بنته شديدة التعقيد، ويشترك فيها القارئ بحرية، ويعتبر هذا النوع الثاني هو الجدير بصفة «النص المترابط».

إننا في تعريفتنا بين البسيط والمركب نشط من أن كليهما يمكنه أن يتضمن أنواعا متعددة، وإن كان يختلف بعضها عن بعض. فإن هناك معلومات أساسية تجمع بينهما، وهما على النحو التالي:

١٢ - ٧ - ١ : النمط البسيط يضم هذا النمط الأنواع الثلاثة الأولى (التوريثي - الشجري - النجمي). ونحن نعتبره بسيطا لأنه أقرب إلى الكتاب المطبوع، فهو يوضع لبنية شبه خطية وسمات مترابطة بسيطة. كما أن الروابط فيه محدودة ومعقدة يقيود دلالية أو منطقية أو سببية، أو ما شاكل ذلك من العلاقات التي تتحدد بواسطة الصلات بين العقد.

١٢ - ٧ - ٢ : النمط المركب، ونجد ضمنه الأنواع الثلاثة الأخيرة (التوايفي والجدولي والترابطي أو الشبكي). إن هذا النمط أبعد ما يكون عن الكتاب المطبوع وعلى كل المستويات. لذلك يمكن اعتباره النص الذي لتحقيق فيه السمات الجوهرية للنص الإلكتروني الجدير بهذه الصفة، فعدد روابطه لا حد له، وهو مفتوح على كل مكوناته، ويسمح للقارئ بأن يتفاعل معه بصورة لا تجدها في أي نص آخر. وهذا النمط المركب هو المقصود (ضمنا أو مباشرة) بالنص المترابط في مختلف الدراسات أو الأبحاث التي نرصده أو نقرر إليه.

يبدو لنا ذلك بجلاء، في أن هذا النمط المركب هو ما مارسته المبدعون في المجال الأدبي، وأدى إلى إمكان الحديث عن «الأدب التفاعلي» باعتباره جنسا جديدا في الإبداع الأدبي. ويتجسد من خلال الرواية التفاعلية (Hyperfiction) أو المسرح التفاعلي (Hyperdrama). وسواءها من الأنواع الأدبية الجديدة، التي يبدعها الأدباء الجدد (أمريكا / أوروبا / آسيا) في توافق تام مع مقتضيات «التفاعل» وضروراته برمجيا وإلكترونيا وجماليها ودلاليا، ويقصد خاص للإنتاج هي ضوء، ما يقدمه من إمكانيات.

يدفع هذان النمطان معا (اليسيف / لوكب) إلى ضرورة ممارسة أشكال جديدة من القراءة، لأنهما معا نتاج طريقة جديدة في الكتابة، كما أنهما من جهة أخرى يؤيدان إلى إجراء طريقة خاصة في التعامل مع «النص المترابط»، وإلى تصور جديدة من التفاعل معه، وهو ما سنراه تحت أنواع الانتقال في جسد النص المترابط، وتؤكد هذه الخلاصة التي نصل إليها هنا، ما سبقته الإشارة إليه (٢ - ١)، فإذا كانت وسائل الاتصال الجديدة تخلق مفاهيم جديدة للتواصل، فإن المفهوم الجديد (النص المترابط هنا) يخلق شروطا جديدة للإنتاج والتلقي من جهة، كما أن الإنتاج في نطاق هذا المفهوم الجديد للنص يخلق شروطا جديدة للتفاعل من جهة ثانية.

١٤ - أنواع الانتقال في «النص المترابط»

يفرض الحديث عن أنواع النص المترابط التطرق إلى أنواع أو طرق الانتقال بين عقده وروابطه، من جهة أولى، كما أنه يتطلب الرجوع مرة أخرى إلى الفرائض الذي يقوم بالتفاعل معه، من جهة أخرى، سنتوقف أولا عند أنواع الانتقال، ثم نلقي ببناؤات القضية المطروحة بمعالجة النص الإلكتروني العربي، وما يمكن أن يفرضه من ضرورات على كتابة النص العربي «المترابط»، الذي لم يكتب بعد على النحو الأمثل، وعلى قرائنه التي ما تزال ملتبسة ومحدودة.

يجري التمييز عادة في الأدبيات الإلكترونية بين الإبحار Navigation والتجوال Browsing/Broutage

١٤-١: التجوال، وهو يقضي الإبحار لأنه انتقال بين العقد من دون طيات مضبوطة أو هدف غير التجوال لتزجية الوقت، أو إشباع الفضول من خلال التحرك داخل عقد النص المترابط، والنشر عليها لمعرفة ما يمكن أن ينضوي تحتها.

١٤-٢: الإبحار، نلاحظ في مصطلحية الإنترنت والشبكة هيمنة مصطلحات بحرية للدلالة على الانتقال، والمقصود بالإبحار الانتقال من عقد إلى أخرى بواسطة الروابط لغاية محددة، وتتمثل في البحث عن أشياء، يعونها الوصول إلى معلومات خاصة ومحددة مسبقا.

وبما أن نوع الانتقال الذي له هدف (الإبحار) هو ما يحظى بالأهمية لخصوصيته، فيمكن التمييز فيه بين أنواع من الإبحار تتصل اتصالا وثيقا بنوعية النص المترابط ومقتضياته، كما يمكن تبين ذلك على النحو التالي:

١٤-٢-١: الإبحار الإجرائي (Nviguation opérationnel): يقصد بالإبحار الإجرائي، الإبحار الذي يسمح بالانتقال داخل المنتج بغض النظر عن محتواه أو مضمونه. ويبدو ذلك من خلال استئثار الوظائف التالية: الدخول - الخروج - الذهاب إلى التالي أو السابق، وهذا الإبحار يتحقق إما بواسطة الأدوات أو الوظائف التي تتيحها برامج الإبحار المختلفة والمتعددة، وإما بواسطة واجهة النص المترابط ذاته: الأزرار، الصور، الأيقونات، الخارطة.

١٤-٢-٢: الإبحار الدلالي (Navigation sémantique): وهو ما يجسدي عن طريق الانتقال الموجبة بواسطة الاشتراك الدلالي، وذلك من خلال إقدام المستعمل على تحقيق الربط بين عقد المعلومات بحسب اشتراكها في الدلالة على شيء أو عقل محدد. ولإنجاز ذلك فهو يتوخر على مناطق قابلة للتشبيك (كلمة مترابطة - صورة مترابطة)، وتكون كلها معينة أو محددة إما بكون مفاهيم، وإما بواسطة خط تحتها، وإما بتغير شكل مؤشر الفأرة حين نمرره عليها.

١٤-٢-٣: الإبحار الذاتي (self-navigating hypertext): إذا كان التوكان السابقان من الإبحار يتصلان بصورة خاصة بالأنواع الأولى من النص المترابط، فإن الإبحار الذاتي، وهو مفهوم استقيته من استعمال دافيد س. مياي (David S. Miall)^(١١)، ويقصد به حرية حركة المستعمل في النص المترابط الذي لا يخضع لبنية شجرية أو تنظيمية خاصة، وهو ما تعتبره هيلين كوديني (في ما تقدمه لنا في موقع «النص المترابط»)^(١٢)، متصلاً بشبكة النص المترابط، لأن البهر يلعب الدور الأكبر في إنتاجه للنص المترابط من خلاله، وهو يتفاعل إيجابياً مع ما تقدمه له هذا النص المعقد والتركيب من ترابطات وإمكانات.

يسمح لنا التمييز بين هذه الأنواع مجتمعة بالرجوع إلى ما كنا قد قلناه عن فائز النص المترابط، حيث ميزنا بين «الكريم» و «الجوال» لنلاحظ:

- أن أدبيات النص المترابط وهي تميز بين «الإبحار» و «التجوال»، تقضي إلى التمييز بين «البهر» و «التجول»، وذلك بالانطلاق من اعتبارات قصصية من عملية الانتقال مبررا للتمييز بينهما.

- أننا في معرض حديثنا عن «الكريم»، وقفنا على طبيعة عقله وخصائصها التي تتمثل في القراءة الثنائية، والبحث الدؤوب عن المعلومات. أما «الجوال»، فهو بدوره له قصد محدد في تصوريته، غير أنه غير محدد بدقة لأسباب كثيرة. لذلك قلنا يمكن للتجوال أن يكون موجهاً، كما يمكن ألا يكون، الشيء الذي يعرض هذا «الجوال» إلى الضياع.

مرد ذلك في تقديرنا إلى أن الانتقال في «النص المترابط» يكون إما مباشراً على معرفة بطبيعة هذا النص وإما على جهل بها. لذلك نسل أن ما أسميناه «الكريم» يظل هو «البهر»، وهناك علاقة بين «الكريم» و «البهر» في تصافقنا الشعرية. أما «الجوال» فهو الفائز الذي لا يزال عرضة للضياع، لأنه لا يتبين بعد وظائف النص المترابط وطبيعته.

وتدفعنا هذه الاعتبارات مجتمعة إلى التمييز بين الفائز «المستعمل» وهو ما رأيناه تحت اسم «البهر» أو «الكريم» و «الجوال»، وهو الفائز الذي لم يرق بعد إلى درجة الإمساك بدقة «الإبحار الذاتي» ولديه المرونة والقدرة على التنقل بين العقد والروابط بحكمة ودراية.

نسلك في هذا التمييز ليس إلى القصد فهو موجود دائماً في تصورتنا، بغض النظر عن نوعه. ولكننا نقيمه بالتركيز على نوع المعرفة المرفوق فيها من خلال عملية القراءة (الإبحار / التجوال)، تماماً مثل فائز الكتاب المطبوع أو المتعامل معه. ونمثل لذلك بالكتابة التي يمكن

اعتبارها بمنزلة «الشبكة» ذات القارئ المعارف يذهب مباشرة إلى رهوف الكتب التي تعنيه في التخصص الذي يريد لأن له معرفة محددة بموضوعه وما يريد. أما القارئ غير المتخصص الذي يدخل إلى المكتبة لأول مرة فيحتاج إلى مساعدة الكتيب ليروجه إلى الأروقة والرفوف التي يمكن أن يجد فيها ما يريد وهو غير متأكد، أو على هذا القارئ أن يتجول في المكتبة بأكملها ليكوّن فكرة عما فيها، ومن خلال البحث والتجول يمكن أن يرسو على ما يكتشفه بنفسه.

إنها الوضعية نفسها، فإذا كان القارئ المستأنس بـ «فضاء» المكتبة يذهب توا إلى ما يريد، لأنه يعرف أماكن الأروقة وما على الرفوف، فإن القارئ «المستعمل» قادر على الإبحار الذاتي لمعرفة طبيعة النص المترابط و «فضاءاته» الخاصة. أما «الجوال» فهو لا يبحث عن شيء محدد، وعليه الاكتشاف، وعليه أن يؤدي ثمن الدهشة وثمنا يصبح قادرا على الإلمام بما يريد، ويكون صورة عن المجال الذي يدخل إليه.

إن الجوال بدوره قارئ ولكنه قارئ من نوع خاص، إنه يريد تكوين فكرة عامة عن «شيء» ما يبحث عنه. لذلك يمكن أن يلتقي مع المستعمل في أشياء، ويختلف عنه في أشياء أخرى، وهكذا نضلل أن المستعمل نفسه يمكن أن يكون مرة مبطلا، وأخرى جوالا، وفي كل مرة يعني من تفضله أشياء لا يمكنها إلا أن تبيد في مصفاة. كما أن الجوال اليوم يمكن أن يكون مستعملا غدا إذا ما رغب في ذلك.

لذلك لا بد للجوال أن يكون مليا بطبيعة النص المترابط، ليمارس تجواله فيه بصورة لا تختلف من طبيعة عمله المستعمل، وبدفنا هذا إلى الانتقال إلى نقطة أخرى لتصل بكتابة النص المترابط وقراءته في التجربة العربية، لنقف على ما يمكن أن نحققه من تطور في مضمار إنتاج النص العربي المترابط ونلقيه، لتعطي الفعاليات المنشودة من وراء التعامل مع النص المترابط، وأهمها الوصول إلى ممارسة الإبحار الذاتي.

١٥ - في التجربة العربية: ملاحظتان وأفاق

١٥ - ١: لا تزال كتابة النص المترابط في لغافتنا العربية محدودة

جدا، ودونها الكثير من القيود التي لا تزال تقال من أهمية الانتقال

إليها في الوحي والممارسة. ويبدو لنا ذلك بوضوح في البرمجيات

العربية والمواقع العربية على الإنترنت، فهي في مجملها لا تزال تقتصر إلى النوع البسيط من النص المترابط، ولم ترق بعد إلى النوع المركب أو الشبكي الذي يعتبر التجسيد الحقيقي والأمثل للنص المترابط.

إن الانتقال إلى نوع آخر من أنواع النص المترابط هي الكتابة والتلقي مما ليس فقط تعبيرا عن نزوة أو رغبة ذاتية، ولكنه نتاج صيرورة من التطور في فهم النص والوعي به وممارسته.

وكنا قد أوضحنا أن الانتقال إلى النص الإلكتروني ونظيره النص المترابط ما كان ليحقق لولا الإنجازات التي تحققت في الحظيرة البنيوية سواء على الصعيد النظري أو التطبيقي. فهناك سيورة وتطور، حيث يتراكم اللاحق بال سابق.

١٥-٢: لقد تأخر تطور فهم النص من منظور جديد، على رغم ظهور أدبيات عربية تعنى بالترغيبية في تطوير تصورها للنص، لأن النظريات الأدبية واللسانية «العربية» لم تؤسس على قاعدة علمية تؤمن بالتراكم والبحث العلمي والتجريبي. لذلك لم تكن تستفيد في علاقتها بمختلف النظريات الغربية إلا بنسائجها وتعمل على تطبيقها، وحتى هذه التطبيقات لم تتحول إلى رصيد مشترك ينتقل الوحي به وممارسته على نطاق واسع في المدرسة والجامعة والمصحفة.

لقد ظلت النظريات المتضائل معها صدى يعكس اهتمامات الباحثين والدارسين والناقد، كما ظلت الكتابات العربية التجريبية في الشعر والسرد يمتأى عن المعالجة النقدية أو التطهيرية التلائمة. ولهذا بقيت معزولة، فلم يحصل التفاعل بين الكتابة والقراءة النقدية، وكل هذا ساهم في تأخر فكرتنا النقدي، وقراءتنا النقدية للأدب واللغة، والإفادة منهما على الصعيدين الثقافي والفيزيوي لتحقيق التطور والتقدم في مسارات جديدة ومتعددة.

١٥-٣: يمكننا التوقف عند مظهر واحد تراه كافيا من وجهة نظرنا لتقديم صورة عن واقع «الكتابة» العربية، إنها إجمالا أقرب ما تكون إلى العشوائية منها إلى قواعد الكتابة الحديثة وضوابطها. وذلك انطلاقا من أن الكتابة، كما يتصور، نوعان: الأول منهما يقوم على الاستطراد، والثاني على التنظيم.

١٥-٣-١: هي الكتابة الاستطرادية بتطور انكساب مع أطراف عملية الكتابة. وكلما استمر الكاتب يبرز أفكار، وكان الرجوع إلى أفكار أخرى، والتسجيل مع أخريات... وهكذا دواليك، ولهذا يمكن أن نقرأ أحيانا كثيرة مقالة أو دراسة تمتد على صفحات، ولكن ليست فيها فكرة تجوهرية يدافع عنها صاحبها، ويوفر لها ما يكفي من الأفكار الفرعية التي تعضدها، وفي العديد من الأطروحات والرسائل التي ساهمت في مناقشتها، كان الطالب الباحث يتعجب حين أسأله أن يقدم إلى الأطروحة التي يدافع عنها في بضع كلمات، أو يجسد لي الفكرة التي يدافع عنها.

إن الكتابة عندما على العموم استطرادية، فالعديد من المقالات يكثر خلوا من العناوين الرئيسية والفرعية، ومن توزيع النص إلى فقرات مترابطة ومتسلسلة، وعلى مقدمة وخلاصة. هذه التقاليد الكتابية لم تعود عليها، ولم تعلم أطفالنا في مختلف مراحل الدراسة ممارسة الكتابة وفق قواعد مبسطة ومحددة. وهذا عامل بنيوي لا يزال في رأبي، على وجه العموم، عائقا دون انتقالنا إلى الكتابة المنظمة لتصبح هي القاعدة.

١٥-٢-٢: أما الكتابة المنظمة أو المبنية، أي التي يمكن ضبطها بليتها من دون بذل أي جهد، فهي تقليد الكتابة الاستطرادية، فهي تبنى وفق منهجية دقيقة بتراكم فيها اللحن بالسابق، ولها مقدمات ونتائج، وكل ذلك يقدم من خلال بنية تراتبية أو هرمية ليسر عملية القراءة والاستيعاب دون إجهاد أو إضاعة الشرائط، فالفقرات واضحة، وكل واحدة منها تحمل عنواناً فرعياً، ويدخل كل عنوان عناوين أخرى يتضمنها.

هذه الطريقة وليدة تقليد هي التفكير وفراعه في العمل، لأنها تشبه «الفكرة» وتشيد لها ما يكفي من العناصر لتمثيلها والدفاع عنها الإقناع القارئ. أما الطريقة الاستطرادية فهي تبنى على الإنشاء، لأنها تبحث عن «التأثير» في المثالي، لذلك تهيمن فيها الصور والتعابير المسكونة أو «الجميلة»، ويهيمن فيها الكداعي.

١٥-٣: إن المدخل المناسب للانتقال إلى الكتابة «التربطية» يمر عبر الانتقال من الكتابة الاستطرادية إلى الكتابة المنظمة، واعتبر هذا أول تغيير يمكنه أن يمس تقاليد الكتابة العربية، لأنه سيكون تغييراً لمعادن في الشرائط والكتابة معاً: كتابة المخلص، تنظيم فقرات النص، الاهتمام ببناء الأفكار وتسلسلها من المقدمة إلى الخاتمة.

إذا كانت التقاليد الكتابية (الإبداعية، التقنية) في الغرب قد استفادت من التطورات الحاصلة في فهم «النص» من منظور جديد يقوم على الشذرات والانفراج، وما شابه هذا من القنومات، هي التي أدت، بنسب التطور التقني في الأهرام إلى ظهور «النص المترابط»، فإن التقاليد الكتابية العربية (وبالأخص الرواية التجريبية وبعض الدراسات النقدية الجديدة)، عرفت في جزء منها هذه التصورات. وإن لم تتحول أقدماً وعمودياً على النحو الذي تحقق في الغرب، لذلك فإن الكتابة العربية في مختلف تجلياتها مدعوة استجابة لضرورات التطور والنجاح الانتقال إلى مستوى آخر من إنتاج النص وتلقيه، إلى الانتقال إلى الوعي بضرورة فهم جديد لـ «النص»، وبأهمية «الكتابة المنظمة» وضرورتها الطبيعية «الكتابة التربطية»، وكلما تأخرنا في إنجاز هذا التحول على سعيه الوعي والممارسة كان تأخرنا ليس فقط في إنتاج وتلقي «النص»، و«النص المترابط»، ولكن أيضاً في الاستفادة من الروافد التكنولوجية واستثمارها الاستثمار الأمثل في إنتاج معرفة جديدة، وفي الارتقاء إلى أقل جديد التواصل من طلال الفاهيم، وبواسطتها، وبوظائف الوسائط الجديدة للاتصال والتواصل والتطور.

هوامش البحث

- 1 P.Zetaccii, La théorie de l'information et l'informatique, in. Révolutions informa-
tions, 1972, p.28. [figures.ledil.Union Générale D'Edi](http://www.ledil.Union Générale D'Edi)
- 2 انظر عرض محمد مفتاح لمختلف هذه التصورات التي وفقت عليها في كتابه: «الفاهيم معال: نحو تاصيل
والفهي: المركز الثقافي العربي، بيروت، 1999، ص: 20».
- 3 سعيد بطيخ، تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التخييل، المركز الثقافي العربي، ط2، 1999، ص: 19.
- 4 سعيد بطيخ، الصالح النص الروائي، النص والميثاق، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2001، ص: 10.
- 5 G. Genette, Figures, 4, 64, Seuil, coll. Poétique, 1999.
- 6 من الممثل جورج لاندرو، George P.Landow - Hypermedia and Literary Studies (MIT, 1991) - The Digital Word: Text-Based Computing in the Humanities (MIT, 1993)
انجزههما بالاشتراك مع John Hopkins University Press, 1994) - Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and
Tachnology (Johns Hopkins University Press 1993).
- 7 في الطبعة الأولى، وسدرت لهذا الكتاب طبعة ثانية سنة 1999، تحمل عنوان: Hopkins University Press).
- 8 أهم موقع يمكنه جعل اسمه، وهو يضم نواتج عديدة:
<http://landow.stg.brown.edu/>.
- 9 sophie Marcotte, George Landow et l'histoire de l'hypertext, in:
www.astrolabe.com.
- 10 انظر توضيحها لمصطلح «التقريب التخييل» وعلاقته بالتشاكل التخييل في: سعيد بطيخ، التشاكل النصي
والتقريب النصي بين نظرية النص والإعلاميات، ضمن كتاب: «الفاهيم نكولها وصوروكها» لتصيل محمد
مفتاح وأحمد بوحسن، سلسلة نوات وشاكرات رقم 89، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط،
2000، ص: 127.
- 11 المرجع نفسه، ص: 127.
- 12 J.Clément, L'Hypertext de fiction: naissance d'un nouveau genre?, in, Littérature et
informatique, Textes réunis par Alain Vuilemin et Michel Lenoble Anois, Presse
Université, 1995, P122.
- 13 وبترانك تراث منهم يتصل بالنص الترابط صلب بالإمكان الآن الحديث عن انبعاثات أخرى والشكلية
ومستطعنة، كما صارت هناك مواقع عديدة شخصية وجماعية والكاديمية تبنى به، ويجمع اللغات الحية.
كلما أن العديد منها يجعل عنوان «النص الترابط»، مثل: Hyperizons: Theory and criticism of
hypertext fiction, www.duke.edu/
- 14 - Eastgate: Hypertext on the web, www.eastgate.com
Hypertext, in: H.Godinet, IUFM de Grenoble, www.grenoble.infin.fr.
- 15 السليمان من عروض هذه الأنواع من عدة آراء وهي مختلفة في رؤيتها، ولتمثيلها، لذلك حاولنا التمسار
على الأهم منها، وما استلزمناه من خلال الملاحظة والمقابلة، انظر:
- كوهني، مرجع مذكور أعلاه (14).

- Pascal Pasca, Ingénierie éducative, eddp, De l'Intra, www.eddp.ac-grenoble.fr.

15 نجد النوع التوثيقي في مادة مجموعة الحديث الشريف، الإصدار الثاني، 1، شركة البرامج الإسلامية

الدولية، والنوع الشجري في مادة - علم مصطلح الحديث- ضمن الموسوعة نفسها.

16 الكامل في التاريخ لابن الأثير الجزري، تنفيذ وإنتاج شركة سما البرمجيات، القاهرة، مصر، 1400.

17 هذه الرواية الثقافية والقانونية تحمل عنوان: «Ecran Total»، وهي من تأليف Alain Salvatoro، ويمكن

الحصول على الرواية أو قراءتها من خلال الموقع www.citeweb.net.

18 <http://indow.stg.brown.edu/>

19 David S. Miall, Reading and writing Hypertext, 1997, in: www.Ualberta.ca/~dmiall/.

20 مرجع مذکور، انظر الهامش 13.

21 مرجع مذکور، انظر الهامش 14.

22/23 مرجع مذکور، انظر الهامش 13.

24 مرجع مذکور، انظر الهامش 14.

25 انظر الهامش 13.



نصوص الإيقاع الشعري

في النقد العربي

هو الشعر، توفيق... لله الظلم والظلمة لا يصفها بغيرها،

سيدني

د. أحمد محمد ويس^(*)

ربما كان أول ما يلوح في ذهن من أوجه اختلاف الشعر عن النثر هو تميز الأول منهما بما له من وزن أو نظم أو إيقاع أو ما إليها، مما استغرق من النقد القديم وحديثه جهوداً هائلة مستمرة، وشغل من كتاباتهم النقدية حيزاً ليس هيناً.

بيد أننا إذ نورد هذه المصطلحات معاً وفي سياق واحد لا نود أن نذهب الظن باللتقي إلى أننا تساوي بينهما، مع أننا لا نزعم أيضاً - وليس هي مكنتنا أن نزعم - أن في الإمكان إقامة حدود صارمة بينها في مثل هذا السياق حين يتعلق الحديث بالشعر، والحق إن تميز إمكان الفصل كان من وراء كثير من الاختلاف بين الدارسين في شأن الشعر والنثر مما له تعلق بالجانب الصوتي فيهما، وإذا كان مسيحياً أن كلا منهما يتألف من الأصوات عينها، فإن ثمة اختلافاً كمياً وكيفياً بينهما في طريقة نظم تلك الأصوات.

ولا نخوض في هذا البحث لا نريد أن تكون مقصدته، في اعتبار الجانب الموسيقي ميزة للشعر دون النثر مصارفة للرأي في هذا الموضوع، فليس من هدفنا البتة أن نصادر، على الرغم من أننا ههنا إنما نتعلق بما بدا أنه الرأي الشائع في ذلك، وطبعي أن يكون لهذا الرأي ما يضاده على نحو أو آخر، وهو ما سنحاول أن نقف عليه أيضاً.

والعل أول ما يستدعيه البحث هنا أن نبتدئ بإيضاح بعض ما تحمله تلك المصطلحات الأولى من مفاهيم كي يلمس لنا من خلالها إبراز ما يتميز به الشعر حين نتواضع فيه، ونستظمر،

(*) قسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة حلب - الجمهورية العربية السورية.

نحوية الإيقاع الشعري في اللغة العربية

بسبب من ضيق المقام، أن نطقت من بين كم لا يستهان به ما يبدو أنه الأنسب، وما تواضع له قدر ما من الاتفاق بين الدارسين.

ويمكن أن «الوزن» (Weight) هو تاريخيا أكثر من غيره الصفات بالشعر. وهو عند النجم الغنوي «وجه من أوجه التكرار»^(١)، أو مقياس «ينظم الخصائص الصوتية في اللغة، و... يضبط الإيقاع في الشعر، ويفرجه من التساوي في الزمان، وأمن ثما ييسر الصلة بين أطوال المقاطع الهجائية، و... يمتثل التوفيق، ويطول أحرف المد بنية عرض لون الميطقة الصوتية أو النغمة المدودة، وهو ييسر، ويضبط الإنشاء ورخامة الحديث»^(٢). ولا يخلو هذا الوصف للوزن من ليس لا ندري معه هل يقصد منه «وبذلك» أن الوزن يقع في الشعر مثلما هو واقع في الشعر أم تراه يقصد أن الوزن يرتفع بالتأثر البعثر عادة إلى مستوى الكلام المنظوم، فيصير بذلك شعرا أو قريبا منه، ولكنه في عبارته الأخيرة يتحدث عن «الإنشاء» والإنشاء مصطلح مختص بالشعر، ويبقى وصف وبذلك مشككا، وربما كان ذلك لأنه قد مزج فيه بين نوعي الوزن الكمي والكيفي، ولعلنا إذا تحولنا إلى «كوهن» وجدنا عنده للوزن تحديدا أدق: لأن الوزن هنا هو الخاصية الأساسية للعروض المتقدمة: إذ يقول: «والوزن هو عدد المقاطع التي يتكون منها البيت، والمعتبر ليس هذا العدد في نفسه، بل تكراره بعينه من بيت لبيت، وهذه الصفة يحقق الرجوع... وليس البيت عروضيا، إلا بكونه متماثلا للوزن، وهو ما لا يتيح له تحقيق تماثل وزني داخلي...»^(٣). ومن الواضح أن هذا التحديد للوزن هنا يتناول عروض الشعر العربي، إذ هو منه كمي quantitative، يستند إلى توالي المقاطع من طويلة وقصيرة على نحو منتظم متكرر.

ويشير كوهن عقب ذلك الوصف إلى أن «الوزن هو المصنوع الأساسي المتواطئ عليه في العروض الفرسي»^(٤). غير أن كوهن يشير مع ذلك إلى أن هذا ليس أمرا متفقا عليه عند أهل الاختصاص، وسنرى وشيكا تفصيل ذلك، وبيانه عند الحديث عن «الإيقاع».

وقبل ذلك نود أن نقرر عن مصطلح «النظم» verse، وهو ما تجده يتروّد هنا وهناك كما لو أنه التحقّق الفعلي للوزن، على نحو ما يفهم من كوهن حين يتساءل عن القواعد التي تمنع النظم تعريفا سابقا، فيجيب بأن «كل نظم رجوع دائري يتكلّف على نفسه verse» بالمقابلة مع الشعر prosus: أي أنه امتدادي يتقدم خطيا^(٥). وإلى قريب من هذا كان تعريف «جيرارد هوبكنز» (1889-1881)، إذ يرى أن النظم هو «ذلك الكلام الذي يكرر كلميا أو جزئيا العدد نفسه من الأصوات»^(٦)، وظاهر مدى ما بين هذا التعريف وتعريف كوهن للوزن من تقارب لا يبدو معه ثمة فرق بينهما. ثم إننا نرى في تعريفي كوهن للوزن والنظم المتماثلين اشتراكا في

(١) (وقد يترجم أحيانا بـ «البحر» - انظر مثلا: عبد الكون، جيزا، المعجم الأدبي، ط ١: دار العلم للملايين بيروت، ١٩٨٩، ص ١٩٠).
وهذه، معدي، والمهندس كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط ٢: مكتبة لبنان - بيروت، ١٩٨١، ص ٩٢، وإن كانا يترجمانه أيضا بـ «وزن الشعر» ص ٩٣، وروبيات، أحمد، في ترجمته كتاب كوهن، بناء لغة الشعر، ط ٢: دار المعارف - مصر، ١٩٩٢، ص ١٠٩، ولكنه يترجمه بـ «الوزن» غالبا، وترجمته بمضمون «العروض» الشعر، جيسون، جيزا، الشعر والشعر، ط ١: دار الموق، الرياض ١٩٩٥، ص ٢١.
سيزي، محمد، حسن، وجمال، محمد، ط ١: دار الموق، الرياض ١٩٩٥، ص ٢١.

أن أحدهما يحقق الرجوع والآخر هو رجوع. وعلى رغم ذلك فمن ثرى أن النظم هو التحقق القلي للوزن. أو هو آلية تُسج فيها الكلام على منوال وزن ما بحيث ينتج عنه الشعر، أو ربما لم يكن النتاج إلا نظاما، وذلك حين يغلو النتاج من روح الشعراء إذ ليس كل نظم يكون بالضرورة منتجا للشعر، على الرغم من أن هوبكنز يصر على أن يرى في النصوص المنظمة ظلا من الوظيفة الشعرية^(٢٧).

ولعل في هذه الإشارة السريعة بمصطلح النظم ما يلبي كي تلقى عند ما يبدو أهم المصطلحات وأكثرها استعمالا على التحديد، وذلك هو «الإيقاع Rhythm». والمصطلح في أصله اليوناني يعني الجريان والتدفق^(٢٨). ولكن ما يهمنا هنا هو أن نبين ما بينه وبين مصطلح «الوزن» من تداخل واختلاف على ضوء ما نوافر لدينا من مادة نقدية. وكذا رأينا إشارة كوهن التي رأى فيها أن الوزن هو العنصر الأساسي المتواطأ عليه في العروض الفرنسي، بيد أنه ما لبث أن اعتقب ذلك بالقول: إن هذا لم يكن أمرا متفقاً عليه عند أهل الاختصاص. ومن ثمة نراء يشير إلى أن الباحثين في هذه القضية فريقان اثنان، متمسكون بالوزن ومتمسكون بالإيقاع^(٢٩). ولعل هذا التقسيم يلخص ما نحن بآفاقه من مشكل تلخيصا دقيقا. ثم إنه تقسيم يلخص عن أن الوزن والإيقاع ليسا مترادفين، على نحو ما أراد لهما كثير من التقاد^(٣٠) وإن كان بينهما من التداخل ما لا يؤدي إلى إكراه فكري.

على أن كوهن - إذ يعرض للمتمسكين بالإيقاع - يشير إلى أنهم قد انتقدوا الوزن على اعتبار أن الشعر الموزون أو منظم الشعر القليل على البصر لا يؤدي في الإنشاء إلى الإحساس الجمالي بالسواقة. فقد بدا لهم أن عدد المقاطع في الإنشاء يتراوح بين تسعة مقاطع وأربعة عشر مقطعا، على حين أن القصور هو أن يكون البحر اثني عشر مقطعا. ولكن كوهن لا يقر هذه النتيجة التي أراد منقاد الوزن أن يخلصوا إليها. ويرى أن الأبيات المكسورة 1 - تكن هي الغالبة. كما أراد هؤلاء أن يصوروها متخيلين منها ثلثة ثلثة الوزن. وحقا قد يكون ثمة نقص في المقاطع عامة، بيد أنه لا يزيد في حالة البحر السكندري على نسبة الواحد إلى الاثنى عشر ١/١٢. وهي نسبة لا تؤدي إلى ما زعمه هؤلاء من انتهاء الإحساس الجمالي بالسواقة^(٣١). ويبدو لنا هذا الرد من كوهن موقفا، وإن كنا نعدم الوسيلة التي تتيح لنا اختبار صحته في لغة أصحابه، ولكننا نلحظ أن تؤكد أن كوهن قد رأى في الوزن قيمة عليا، ويكفي أن نراء يجعله من مقومات العملية الشعرية^(٣٢).

وقد كنا نتوقع بعد هذا أن نجد عند كوهن - وقد عرض لأنصار الوزن وأنصار الإيقاع - تفريفا ما بين الوزن والإيقاع. ولكننا لم نره يقدم مثل ذلك التفريق. وبدا حديثه عن الإيقاع

(٢٧) يعرض على بولس ليفس من قرن بين الوزن والإيقاع من الباحثين العرب والإنجليز. النظر كشارة نظرية جديدة في موسيقى الشعر العربي، دار الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، ص ٢٩.

معرفة الإيقاع الشعري في اللغة العربية

موزعاً هي صفحات مختلفات لم نستطيع أن نخلص منها برأي واضح يجعل من هذا الإيقاع أمراً مميزاً، ومفهوماً واضحاً، وقد يكون لكوهن بعض العذر في ذلك على نحو ما سنرى. وحقا نحن واجدون عند تعريفنا للإيقاع يورده على أنه «... ليهيوس سهرهيان» ونصه أن الإيقاع «دورية زمنية ملحوظة»⁽¹⁾. بيد أنه تعريف لا يشي بأن فيه اختلافاً عن تعريف الوزن... فهل يريد كوهن - وقد أقر بهذا التعريف - أن يقول بأن لا خلاف بين المفهومين الحق أننا لا نمك أن تؤكد ذلك. ولكن هي مكنتنا أن نستنتج أن أنصار الإيقاع منقاد الوزن لا يفهم مثل هذا المفهوم للإيقاع، ويبدو أنهم يريدون أنه أن يعتمد على غير ما يعتمد عليه الوزن من توالي المقاطع. وذلك بأن يعتمد على التبر الزمني⁽²⁾، وإلا لا ينكر كوهن أهمية هذا الإيقاع النبري في النظم القريسي⁽³⁾ لا يلبث في أطر بحثه عن «المستوى الصوتي» أن يخلص إلى أن هذا التبر ليس «عنصراً مميزاً» في اللغة الفرنسية بخلاف ما عليه الحال في اللغتين الإسبانية والإنجليزية⁽⁴⁾.

ولا يبدو كوهن متحمساً لفكرة الإيقاع بدلاً عن الوزن، بل هو يريد للإيقاع أن يتطوي تحت الوزن، أو هو يريد أن يرى في الوزن ما يراه غيروهن للإيقاع. ويبدو لنا أن غيره لا يريد لهذا الإيقاع أن يكون معيَّداً كما هي حال الوزن المطرد، بل هو يريد إنشاء متغيراً ومتحركاً في الآن نفسه. ولعلنا سنرى أن لهذا المعنى الواسع للإيقاع أهمية خاصة في العلاقة ما بين الشعر والنثر.

وإذا كانت العلاقة هذه هي ما نبحثه في البحث، فإن كوهن أشار إلى طرف من اختلاف الشعر والنثر من حيث نوع العلاقة التي تربط ما بين الينتين الصوتية والدالية هي كل واحد منهما: فقد أكد كوهن مراراً عديدة أن «الجملة»⁽⁵⁾ هي النثر «تحتزم موازاة الينتين الصوتية والدالية»⁽⁶⁾. ومن شأن هذا الاحترام أن ينأى بالنثر عن أن يكون إنشاعياً: لأن الجمال فيه لطول وتقصير⁽⁷⁾، ويكون ثمة تباين في الوقفات بينها، على حين أن الشعر أو النظم لا يلتزم بهذه الموازاة بين ينتيه الصوتية والدالية. إنه مثلاً يقول كوهن «الزجاج بالقياس إلى قوانين موازاة الصوت والمعنى السائدة هي أي نثر كان: الزجاج مطرد ومقصود»⁽⁸⁾. وهكذا فإن الوزن والتركيب إذا ما دخلا في تعارض ومنافسة فإن «كراسون» وكوهن يدعوان صراحة إلى إبطال الوزن، حتى لو أدى ذلك إلى التضحية بالتركيب. ولا غرو فإن الهدف الذي يزعمه الشعر طغية إنما هو تشكيل التركيب⁽⁹⁾.

(1) يحسن إذا أن نأخذ هذا إلى مفهوم كوهن للجملة: إذ إنه يعرفها تعريفاً مزدوجاً: «هي من جهة ما يقدم معنى كاملاً، ومن جهة أخرى ما المتصور بين وفقتين» فهي إذن وحدة والصوت والمعنى في آن معاً. وهذا التعريف المتعارف غير ممكن إلا عندما تستقر اللغة الموازاة الصارمة بين الينتين الصوتية والدالية. هل يكون مقبولاً كذلك ألا هي النثر، أما هي النظم فإن التعريف المزدوج لم يعد صالحاً. ونظيفة يقتضي أن نقبل البسطة القوية الانقسام والعاملين معاً في النظم نفسها، وهذا واقع النثر، أما في النظم فخطأ المرافاة: فما يقدم معنى كاملاً أي الجملة. لم يعد محصوراً بين وفقتين، وما هو محصور بين وفقتين أي البيت. لم يعد يقدم معنى كاملاً، بلية اللغة الشعرية. ص 11، بالمعنى السابق.

ولا بد من الإشارة إلى أن هذا التعارض بين البيتين الصوتية والدالية ليس خاصاً بالشعر المنظوم المطرد فحسب، كما قد يفهم. وإنما يشتركه في الشعر الحر أيضاً، فلما قصيدة النثر فإن كوهن يشير إلى أنها تطابق بين البيتين¹²، كذلك فإنه يشير إلى أن التعارض بين البيتين لم يكن موجوداً في كل الشعراء إذ إن من الشعر ما يتوافق فيه الوزن والتركيب، وحينئذ يكون أكثر اقتراباً من النثر، على نحو ما حصل للشعر الكلاسي في عصر التوير خاصة¹³.

على أنه لا بد من أن يكون ثمة مغزى هنيء ما من وراء تأكيد كوهن أهمية التعارض بين البيتين الصوتية والدالية في الشعر، موزوناً كان أو حراً، ويحق للمرء أن يتساءل عن ذلك المغزى وعن المردود الشعري الذي نحصل عليه من ذلك التعارض. وهنا سنرى عند كوهن إشارات عدة إلى أن من شأن الموازنة بين البيتين أن تجعل الخطاب الشعري واضحاً وقريباً من الخطاب النثري، في حين أن التعارض يؤدي إلى تفكيك نسق الخطاب الشعري على نحو يضفي عليه نوعاً من الغموض، يفدو بسببه عصياً على المتلقي أن يتواصل معه بسهولة ويسر، من دون أن يعيد تركيبه من جديد. وهذا النوع من الخطاب الشعري هو ما اعتاز به الرمزيون فكان أن السم شعرهم بالغموض¹⁴.

ولا نريد أن نستلزم مع كوهن أكثر من ذلك، ولكننا نشير إلى أن الخلويس يراي واضح في أمر الجانب الصوتي في الشعر، فلماذا بالنظر - هو من المجموعة بعين لا نزع أن في مقهورنا مقارنته، وذلك لأن بعض المفاهيم ربما لم تجد لها طبعاً لا من الاتفاق عليها بين الدارسين هي اللغة الواحدة بله اللغات المختلفة؛ وهكذا يبدو لنا أن الخلويس محفوظاً بالمزلق لمن يخوض فيها... وكيف لا تكون كذلك وهذا واحد من كبار نقاد القرن العشرين - وأعني به ريليه ويليك - يقول: «إن أسس الأوزان ومعاييرها الأولى ما تزال غير أكيدة، وما يزال مقدار مدحها من التفكير العائب والمصطلحات المشوشة، أو المزاحة عن مواضيعها يوجد حتى في الدراسات القياسية»¹⁵.

وعلى رغم هذا فإننا سنجهده في أن تبين صورة - وإن تكن مصغرة - للمشكلة والاختلاف بين الشعر والنثر في المستوى الصوتي صلب موضوعنا الآن، ولئن كنا رأينا طرقاً من ذلك عند كوهن فإن ما عند غيره لا يقل من أهمية. ونحن نحسب أن «الإيقاع» مفهوم ما انفك يشير كثيراً من الخلاف بين الدارسين، فكان من ذلك أن كثرت تلك النظريات حول الطبيعة الفعلية له، مثلما يقول ريليه ويليك الذي اقتفى من تلك النظريات بالإشارة إلى اثنين منها؛ تجعله الأولي محدوداً بأن تشترط فيه أن يكون دائرية، وتضعه الأخرى تصوراً متسعاً فتضمّنه حتى أشكال الحركات غير التكررة. وعليه في أن تطبق النظرية الأولى مفهوم الإيقاع بالوزن وترفض من ثم مفهوم «الإيقاع النثري» باعتباره تناقضاً أو من قبيل المجاز فحسب. وأما النظرية الثانية فهي لتسبح كيما تشمل النثر بمختلف أبعاده ومستوياته على اعتبار أن إتمام النظر فيها لا بد

نوعية الإيقاع الشعري في النقد العربي

من أن يستبطن لها إيقاعاً ما^(١٢)، ولا غرابة بعد ذلك أن يكون هذا النوع من الإيقاع الذي يشمل مختلف أنواع النثر هو من الانتعاش على نحو ديماء لا يمكن ضبطه ولا تحديده طبيعته، مما قد يؤدي إلى أن يكون مفهوماً غير واضح وقابلاً لكثير من التاويلات.

وإذا كان ثمة من الدارسين والنقاد، من مثل «باترسون» صاحب كتاب «إيقاع النثر» من عصر الإيقاع النثري بأنه «نسق من الترخيم المفصل elaborate syncope»^(١٣) فإن «جورج سانتسيري» يؤكد في كتابه «تاريخ إيقاع النثر الإنجليزي» أن إيقاع النثر يقوم على التشويع، ولكنه يترك طبيعته الفعلية دون أي تعريف^(١٤). فإما أن يحدد الإيقاع بأنه «نسق من الترخيم» على نحو ما صنع باترسون، فهذا يعني أن لا وجود له حقيقة إلا في الأداء الشفوي، وإذا صنع هذا الفهم فمعنى ذلك أن الكلام الكتابي محروم من الإيقاع ما لم يكن مطبوعاً، وفي هذا تضيق لمفهوم الإيقاع أو هو التفتت إلى جانب واحد منه فحسب، وأما سانتسيري فلا عليه - وقد أراد لمفهوم الإيقاع أن يقوم على التنوع - أن يدعه من دون تعريف بخلاف ما كان يتمنى ويولده إذ إن من شأن التنوع ألا يحيط به تعريف، بل لعل سفة التنوع هذه أن تكون مطرحة للقاتلين بإيقاع النثر، مع أن التنوع قد يكون في الوقت نفسه مضاداً للإيقاع.

وعلى أننا نجد ضمن هذا الاتجاه انشغال بإيقاع النثر من يجعل من جرس الأقاصيص والمحسنات اللفظية والبديع والخيال يستلزمها الشعر في توليد إيقاعه^(١٥)، وهي وسائل ذات طابع لفظي صوتي في المقام الأول. كما أنها غير مستحصلة بالنثر، بل لعل من الدقة أن نقول: إنها مستعارة من الشعر. ولما كان الشعر لا يكفي بها في توليد إيقاعاته عطفاً بمقدار ضائقة إيقاع النثر إذا ما أريد له أن يناقض الإيقاع الصوتي للشعر، ولذلك كان من الصعوبة الاقتناع بزعم من يزعم أن للنثر إيقاعاً يداني إيقاع الشعر.

ولعل ما نقوله هنا يدخلنا وأما إلى سلب ما رآه المشككاتيون الروس في هذا الشأن، وهنا سنرى للإيقاع مكانة رفيعة باعتباره خاصية للقول الشعري ومعبأ مميزاً له. وسنرى أيضاً أنهم يميزون بين «الوزن» و«الإيقاع»، على اعتبار أن الأول منهما لمط سكوني محدد، في حين أن الثاني حركة دائية غير مقيدة بقيد. فكان طبيعياً إذن أن يتسع مفهوم الإيقاع ليشمل كل ما يضمن تحت فضائه مفهوم الوزن، بل انقسم يقولون «إن السوزن ليس سبيهاً للإيقاع، وإنما هو تأشيرته ونتيجته»^(١٦).

وإذا كان المروزي الكلاسيكي قد عد التفعيلة الوحدة الأساسية في توليد الوزن، فإن المشككاتيين رأوا أن البيت كله هو الوحدة الأساسية في الإيقاع، ومن ثم فإنه «ليس للتفعيلات وجود مستقل، [بل] هي لا توجد إلا بحسب علاقتها بكامل القصيدة»^(١٧)، كذلك لم يعد الإيقاع

(١٢) Wellek and Warner: Theory of Literature, Penguin Books, London 1976, p.64.

في مفهوم الشكلانيين تنصروا خارجياً منطعياً، بل صار داخلًا في صلب بناء اللغة الشعرية. وهذا ما عبر عنه أحد الشكلانيين وهو «ب. توماسيفسكي» في بحثه «مشكلة الإيقاع الشعري» سنة 1922، وفيه يرى أن «مفهوم الإيقاع ليسح ليشمل سلسلة من العناصر اللسانية التي (تسهم) في بناء البيت الشعري: فالى جانب الإيقاع الذي ينتج عن لد في الكلمات، يظهر الإيقاع الذي يأتي من نبرات الجمل، بالإضافة إلى الإيقاع الهارموني (الجناسات)، وهكذا يقدم مفهوم الشعر ذاته مفهوم خطاب نوعي (تسهم) كل عناصره في خاصيته الشعرية»¹³⁴. ومثل هذا المفهوم للإيقاع يعرضه أيضاً «يوري ثونباتوف» (1894-1967) في كتابه «فنية اللغة الشعرية» سنة 1926، وفيه يقدم الإيقاع باعتباره «تاسم بناء أساسياً للشعر حاضراً في جميع عناصره». (فأما) الخصائص الموضوعية للإيقاع الشعري فهي الوحدة وتتابع التوالي الإيقاعية مرتبطون فيما بينهما ارتباطاً مباشراً¹³⁵.

وتظهر إذن مدى ما يوليه الشكلانيون الروس للإيقاع من أهمية في الفن الشعري باعتباره من خصائصه المهمة التي يبنى عليها جوهره. وصحيح أن الشكلانيين رأوا في النثر إيقاعاً أيضاً، إذ لا نعدم فيه مستوى ما من التنظيم اللغوي، بيد أن ذلك لا يعيله إلى شعر، وذلك سرور في رأيهم إلى اختلاف وطبيعة الإيقاع في كل نوع؛ إذ هو في الشعر عنصر محوري مسيطر، على حين هو لا يرقى في النثر إلى أن يكون «فنية»¹³⁶. ولا يبعد ما جاء به «ريشارد» (1893-1963) في هذا الشأن عما قاله معاصرون من الشكلانيين، فقد عني هو أيضاً ببحث اللون والإيقاع، في كتابه الشهير «مبادئ النقد الأدبي»، وفيه يقارب بين التقويمين على اعتبار أن الثاني هو صورة الأول الخاصة، وهو مثله يعتمد على التكرار والتوقع. وهكذا نجد أن «تتابع المقاطع على نحو خاص، سواء أكانت هذه المقاطع أصواتاً أم صوراً الحركات الكلامية يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون تهرب» إذ يتكيف جهازنا في هذه اللحظة بحيث لا يتقبل إلا مجموعة محدودة من المفاهيم الممكنة¹³⁷. ويبدو أن هذا الكلام المصق بالشعر منه بالنثر، وإذا كان طبيعياً أن يختلف الشعر والنثر فيما بينهما اختلافاً شامخاً في مدى إثارتهما لعملية التهيؤ هذه، وهي تشبيهاً من مجال التوقع: فالنثر على العموم... تصاحبه حالة من التوقع أكثر غموضاً وأقل تحديداً مما هي في الشعر... (بل) حتى أكثر ضروب النثر الغنائي تشبيهاً ونظاماً لا يبعث فيها اشتاء استمرارنا في قراءته إلا توقعاً غامضاً جداً¹³⁸.

وهكذا فنحن نرى هنا أن الإيقاع يلوح مهيأة للشعر من دون النثر، وإليه يعود معظم الفضل في تأثيرات الشعر، بل إن «ريشارد» ليصرح بذلك صراحة فيقول: إن «الصوت في معظم الحالات هو مفتاح التأثيرات الأخرى في الشعر»¹³⁹. ولكن «تأثير صوت الكلمات لا يبلغ أقصى قوته إلا من خلال الإيقاع»¹⁴⁰. ولعله يشير بهذا إلى أن الكلمة المفردة ليست ذات

نوعية الإيقاع الشعري في الفن العربي

تأثير في ذاتها، بل من خلال دخولها في وحدة إيقاعية واحدة، وهذا شبيه بما كنا رأيناه عند الشكلياتين.

ويشير ريتشاردز إلى ما يحدث في طبيعة سبوح الإيقاع من توسع، وتلك أن تصبح (هذا الإيقاع) يتألف من التوقعات أو الإشباعات أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقام^{١٣٤}، ويذهب أن يرتبط التوقع الخائب والمفاجأة بعلاقة سببية فحينما يقع الأول تحدث الثانية، على تفاوت في النسبة طبعاً، ويظن ريتشاردز إلى أنه «ربما كانت معظم ضروب الإيقاع تتألف من عدد من المفاجآت ومشاعرات التسوية وخبية الظن لا يقل عن عدد الإشباعات البسيطة المباشرة، وهذا ما يفهم لنا [المصر في تحول] الإيقاع المصروف في البساطة (إلى) شيء مثل نمج النض خال من الانفعال والتأثير»^{١٣٥}.

وبلغت ريتشاردز بعد ذلك إلى الوزن لبحث أية تأثيره في المثلثي، وإلا ذلك يجدها هي أن ضرباته إلا لتقل إلينا «تبعث في نفوسنا موجة من التوقع تأخذ في الدوران فتوجد نبضات عاطفية بعيدة من المدى على نحو قريب»^{١٣٦}، ويبدو أن من شأن هذه النبضات أن تجعل المثلثي في حالة من التوتر يستمر أكثر كلما كان الشعر قادراً على أن يولد خيبة التوقعات فيه، ويزداد مقبول خيبة التوقع بوجود الإيقاع أو الوزن، وهذه هي إحدى سماته، التي منها أيضاً ما ذكره ريتشاردز من أن «الوزن يكسب الكلام عظمى الصنعة، وبذلك يكون له أثر (الإطار) بدرجة كبرى، فيعزل التجربة الشعرية عما هي الحياة من أحداث هارضة دخيلة...، ولذلك قد بان الكثير مما يمكن أولاه بنجاح في الشعر يكون مقبلاً أو خائفاً، لأنه يكون حينئذ مفرطاً في الذاتية والانفعال، باعاً على الأفكار والعطون الدخيلة»^{١٣٧}.

ويرى ريتشاردز في الوزن مصدراً من أهم المصادر التي تهب الشعر تأثيره وهو ما يحرم منه النشر. وصحيح أنه قد يكون «للتشر من المصادر ما يوازي مصدر الوزن في الشعر (كالمفارقة irony مثلاً)، ولكن مصادر النشر أضيق مجالاً. وحينما يصل الكلام إلى أقصى درجات الدقة والصعوبة... يصبح الوزن الوسيلة الحتمية الوحيدة»^{١٣٨}، ويروج لنا أن الناقد الكبير يرمي بعبارة الأخيرة إلى القول إن الوزن طليق وعده بأن يبلغ بالكلام مستوى ما من التأثير والإثارة مهما يكن الكلام مستعصياً على الفهم والتواصل. وعلى رغم ما قد يبدو في هذا من غلو ومبالغة نرى فيه من طرف آخر تعصباً لأهمية الوزن أو الإيقاع واعتبار ذلك من سرحدات الشعر التي من دونها لا يصبح له الشعر، إذ بالوزن يحوز الشعر شرطه الابتدائي الرئيس الذي يمنعه من أن يختلط بالنثر.

والحق أن اعتبار الوزن من سمات الشعر الرئيسة ليس هو بالرأي الذي يختص بهذا الناقذ أو ذلك، وإنما هو من قبيل ما حظي بما يشبه الإجماع قديماً بل حتى في هذا القرن. وليس بغير طبعاً بعد أن يتفاوت مقدار ما يعطيه هذا الناقد للوزن من أهمية، إذ المهم هنا هو تأكيد

أن الكثرة الكثافة من نقد ومفكرين وشعراء وأدباء هي إيفاق الشعر أو وزنه سمة من سماته الرئيسية. وهكذا فنعين وأجدون من يرى: «أن الشعر يحتاج إلى الوزن أو إلى القافية اللذين يمتلكان حالته الحسية الوحيدة... أكثر من حاجته إلى القول الجعيل النثر بالصورة»⁽¹⁾. وحقاً لا يغفل هذا الكلام في ظاهره من ظلال لبالفة، حين يبدو فيه الوزن مقدماً على التصوير. بيد أننا لا بد من أن ننتبه إلى أن تقديم الوزن بهذا ليس من قبيل الجري على الأعراف، وإنما هو تقديم معتل بهذا الذي يضمه الوزن على الكلام من طابع حسني، وهو ما يرى فيه «هيجل» صاحب هذا الرأي تمييز الشعر عن النثر: إذ إن من شأن هذا الطابع الحسي - على ما يقول - أن ينتقل بالتجربة الشعرية إلى عالم آخر مغاير ميدان النثر النظري المرتبط بالحياة العادية⁽²⁾. بل إنه لا يمكن للشعر، في رأيه، أن ينطلق أصلاً من حياة الناس المألوفة ولا كذلك من لغتهم العادية، وإنما الذي ينبغي أن يحركه ويستثيره هو ما ينطوي عليه الوزن والقافية من طابع حسني.

ويبدو من كلام هيجل أنه لا يريد لهذا العنصر الحسي بما يضمه من وزن وقافية أن يكون ثانياً أو من قبيل الكساء يكسى به مضمون نثري سابق. بل لا بد لهذا العنصر الحسي من أن يكون سابقاً وحاضراً في ذهن الشاعر من قبل أن تنطلق قريحته بالإبداع. ولهذا السبب وحده لم يدخل هيجل نظم النثر في عداد الشعراء⁽³⁾. على الرغم من أن الوزن مائل فيه، وما ذلك إلا لأن الوزن كان ثانياً للمضمون النثري وغير سابق. وما كان ينبغي للشعر - إذا ما أريد أن يكون شعراً - أن ينطلق فيه الشاعر من النثر. ولا أيضاً من الجاهز المتجزئ. ومن ثم كانت ترجمة الشعر تبدو عسيرة وفيها غير قليل من التكلف والإعقاق، سواء في ذلك أكانت ترجمته شعراً أم نثراً، إذ إن المترجم بالشعر يكون حينئذ متطلقاً من أمر ناجز ومشجعاً نحو مضمون شعري، وبذلك لا يحقق شرط الانطلاق من العنصر الحسي. وإذا ما أيس هذا الشاعر الذي يروم ترجمة الشعر شعراً إلا أن يفعل فإنه يكون حينئذ وأطعاً بين قهدين: قيد المعنى الذي يلوح له حاضراً في الشعر، وقيد الوزن الذي يريد له أن يكون ثانياً يعا له ما ألفاه في الشعر من معان. وقد غدا الأمران قهدين، لأن كلا الأمرين خارجي منه، وما عليه إلا أن يؤلف بينهما أو أن يفل. وهي عملية التكليف هذه تقع في شرك الصنعة والتكلف. وأما من يترجم الشعر نثراً فإنه يفل ما كان أهم أسباب ولادة الشعر. وأعني به ذلك العنصر الحسي. ويكون المترجم إذ ذاك كمن يفعل الروح عن الجسد إن صح التشبيه.

إن هيجل يرى أن فعل الإبداع الشعري يتلصق بالإيقاع - بما يضمه من وزن وقافية - تلاصقاً حراً طليفاً انسيابياً، وحينئذ يتولد من الشعر ما لا ممارسة فيه على حد قوله⁽⁴⁾. وإذن فليس صحيحاً قول من يقول: إن النظم بما فيه من وزن وقافية عتبة أمام الانطلاق الحر، بل الأمر

نوعية الإبداع الشعري في النقد العربي

على خلاف هذا، لأن الوهبة الشعرية الحقيقية إنما تتحرك وسط هذا الإشباع الحسي باعتباره «جوهر الطبيعي، كما لو أنه عنصر ينهض بها ويخلق بدل أن يقيد بها ويجمدها»¹²⁴. ويخلق إبداعاً أن يجعل حين يرى للإبداع كل هذه الكثافة فيجعله قائداً للشاعر، هو كمن يرى في الشعر فعلاً ضلّها يستدئ به الشاعر قائداً ولا يلبث حتى يصير مقوداً يلقاه معه تجاه مصارب الإبداع وما فيه من مجهول واسعة. ولعل من شأن القاء أن يقود إلى ما لم يكن في حسبانته الوصول إليه البتة. ومن هنا يبدو لنا مستهجن سيندر، محققاً حين راج يتحدث بلسان الشاعر والناقد معا عن تجربته الشعرية، وكأنّ لن جعل من خصائص الشعر النهائية، التي لا تقبل التقيص، خاصية الإلهام واللقاء¹²⁵.

والحق أن سيندر إذا يقترن بين هاتين الخاصيتين في سياق واحد يرى في الأولى «شجيرة تقدم للشاعر بيتاً أو فكرة وربما حالة عقلية أيضاً يكتب فيها أفضل شعره» ويرى في الأخرى - أعني اللقاء - «الموسيقا التي تلغنها القصيدة قبل أن يفكر بها الشاعر (أو) هو رجم شاعر للشعر (يبدو) دوماً في شعور الناظم في حالة انتظار البذرة الإلهامية»¹²⁶ أقول: إن سيندر، إذ يقيم هذا القرائن بين الخاصتين، يبدو كأنما هو عبقث إلى ما قد يكون بينهما من توتر أو من تلاقٍ زماني بحيث إن فعل اللقاء يتزامن ويؤزج الإلهام لحظة لحظة. ولا فرق بعيد بين أن يكون الإلهام هو الدافع على فعل الإبداع الشعري، أو أن يكون اللقاء هو الدافع إلى هذا الإبداع؛ إذ إن المؤدي واحداً الأمرين يحتفلان في وقت متزامن. وهكذا فقد يستدعي الترنم من الإبداع ما قد يبدو أن الإلهام هو الذي قدّمه للشاعر؛ مع أن الترنم هو في الحقيقة ما قاد إليه. وكذلك فإن الإلهام قد يأتي للشاعر بيت موفّق يدفع بهذا الشاعر كيما يصير في درب الإبداع، فتتوالى عليه من ثم الأبيات سراعاً أو على مهل.

ولا بأس أن نستطرد قليلاً وراء حديث سيندر عن تجربته في إبداع الشعر وذلك إذ يقول: «عندما أكون (مستيقظاً) في حالة هي بين الوعي و.... النوم أشعر أحياناً بميل من الكلمات يجري في دماغي. دون أن يكون له معنى، وإن كان له صوت: صوت اتصالي عاطفي، أو صوت يذكّرني بشعر أعرفه من قبل. (كما) تجربتي في أحيان أخرى، في أثناء نظمي للشعر. موسيقى الكلمات التي أحاول نظمها بعيداً جداً عن هذه الكلمات، فاشعر بإشباع. ثم برقص. ثم بجنون ليس في كلمات»¹²⁷. وظاهر أننا هنا بإزاء وصف للحظة الإبداع ينطلق فيه صاحبه من إقرار بأن ما يقوده في فعل الإبداع هو أصوات الكلمات، أو ما يبدو أنها تحدثه من جرس صوتي لا ما تحمله من معنى؛ إذ إن مجرد الأصوات خالق بانثير الشاعر من كامن وعيه لجعله من ثم ينتقل بها إلى مرحلة الإشباع فالرقص فالجنون الذي فيه يغيب الوعي كيما يستغرق اللاوعي، وإذا ذلك يغفو في عقله ما يشبه التوحد بين اللقاء والإلهام.

والحق أن تجربة سيندر ليست فريدة هي بابها أو خاصة بصياحيها، لأن هناك من الشعراء والنقاد من أكدوها على نحو يكاد يكون مطبقاً لما هو عند سيندر، من مثل «هالبري»^(١٤)، و«أروين إيمان»^(١٥)، و«جراهام هور»^(١٦)، و«إليوت»^(١٧)، (١٩٦٥-١٩٨٨)، الذي ربما كان ما ورد على لسانه - وهو الشاعر الناقد - أشهر ما يذكر في هذا الباب إذ يقول عن تجربته: «الشعر أنه ربما حالت قصيدة أو قطعة من قصيدة إلى أن تتحقق أولاً بوصفها إيقاعاً معيناً قبل أن تصل إلى التعبير في كلمات، وإن هذا الإيقاع يمكن أن تولد منه الفكرة والصورة، ولا أظن أن هذه التجربة خاصة بي وحدي»^(١٨). ويبدو أن الأمر كذلك عند كثير من الشعراء، على اختلاف في الدرجة بينهم طبعاً، يبدو أن الجانب الموسيقي الإيقاعي هو محور عام من أكثر ما يشرعهم في إبداعهم، وهو كذلك من أكثر ما يعرضون على أن يتوافر في مبدعاتهم.

ويمكن القول إن كون هذا الجانب بين يدي الشعراء مثبثاً ومطلقاً هو في الحق من أهم ما يميز الشاعر من الناثر أي ناثر، لأن ما يحرك هذا الناثر هو المعنى، أو قلقل بعبارة أخرى، إن الناثر لا يستطيع أن يتحرك من دونه على تفاوت في الدرجة واتسوع طبعاً بين أن يكون هذا الناثر ناثراً أدبياً أو ناثراً يكتب النثر العلمي. وأما الشاعر فيبدو على النقيض من ذلك؛ إذ إنه كما يقول «تورلوب هراي»: «يميز عن التعبير عما يعرفه»^(١٩)، لأن ما يعرفه ليس هو ما يدغمه إلى القول، وهذا ما يريد هراي أن يري فيه «مدى التذوق» ولعل في هذا التوكيد لما كان قائمه بهيجل من الخلق ترجمة الشعر بالشعر على نحو ما عرفنا من قبل.

على أن نضع صورة أخرى لهذا الذي تحدث فيه من وجود ارتباط جدي بين الإيقاع والفعل الشعري نراها جلية عند «جان كوهن» إذ إنه يرى أن كل شعر إنما هو لغائي بوجه أو بأخر، وإنما هو لغائي كذلك، لا باعتباره يعالج صورة «الأنا» بل لأنه يغني المعنى، ومن ثمة كان هناك ما يشبه الامتزاج بين «الشعر» و«الغنائية»، وكان «الشعر هو نظام المدلولات، (أو) هو (التصوير الغنائي) على حد تعبير رامبو»^(٢٠)، وفي هذا الاتجاه يشترط كوهن في الاستعارة، إذا ما أريد لها أن تكون خطورة وذات شأن، أن تعطينا على دال إيقاعي يتواءم مع مدلولها^(٢١)، ولا يخفى ما في هذه الفكرة من الثغرات (إلى مبلغ أهمية توافر الإيقاع).

(١٤) الذي يقول: «كانت يوم وجدت نفسي خاضعاً لإيقاع معين لم يبد أن انتزع في ذهني بعد فترة كنت أكتب أشعر فيها يلين من النشاط العقلي الجانبي، وفرض على هذا الإيقاع نفسه [كقالب] ضرورة حتمية، وكان يبدو لي أنه يريد أن يتجسد، أن يصل إلى كمال وجوده، ولم يستطع أن يتحمل في وحيي إلا بالقليل شكل بعض العناصر الضمنية من مضامينه وقيمته، وكان الذي يعده تلك المقامات والكلمات من دون شك - هي هذه المرحلة - (إنما هو) قسماً وحقيقته الموسيقية المعنوية، فعلى، علاج، علم الأسلوب مبادئ وإجراءات، ط. الهيئة الشعرية العامة للكتاب، ١٩٨٥، ص ٧٧.

(١٥) الذي يقول: «إن كل من مارس كتابة الشعر يعرف جيداً كيف أن القصيدة تبدأ في أحيان كثيرة في الخلق (أو ما) من الإيقاع الذي لا يكاد يستحيل مدلوله، «الفنون والإنسان»، ص ٧٧.

(١٦) الذي يقول: «... يترك المعنى من الحاجة إلى التعبير أو الوصف أو الإقناع، أما الشكل المنظوم فينبثق من البهجة في الإيقاع، وهي شيء لا علاقة له بالتعبير ولا بالتوصيف، ولا بالإقناع... مثابة في النقد، ترجمة، محيي الدين صبيح، ط. المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - دمشق، ١٩٧٢، ص ١٢٢ و ١٢٣.

نوعية الإيقاع الشعري مع النثر العربي

وتوافر الإيقاع هذا هو ما رأى فيه «يوري لوشمان»، «العنصر الذي يعبر الشعر عما سواه، فضلاً عن أنه حين يغطي البنية الإيقاعية للعمل فإن العناصر النغمية التي يشكل منها ذلك العمل تغطي من تلك الطبيعة الموزونة بما لا تحظى به في الاستخدام العادي»^(١٠١).

وقد يصل الاعتداد بالإيقاع أو الوزن في الشعر حدا يراه فيه بعضهم الفارق الوحيد بين الشعر والنثر. فقد نرى «هروبرت ريد» مثلاً أن يكون ثمة فارق جوهري بين الشعر والنثر، وإنما «الفارق الوحيد هو في الصناعة اللغوية التي هي علم العروض»^(١٠٢)، ولا يخلو هذا الرأي - إذا ما أخذ على ظاهره - من تبسيط لحقيقة ما بين الشعر والنثر من خلاف، وهو تبسيط يفتقر العلاقة المقيدة ما بين الشعر والنثر في جانب واحد. وسنرى وشيكاً أن هذا الجانب لا يقوى وحده كي يقوم الشعر على أساسه. وهكذا فإذا كان ثمة من الأسلوبيين من مثل «سابوروتا» من حد الوزن والقافية من جملة انحرافات الشعر الكثيرة^(١٠٣)، فإن شكري عباد رأى، في تعليقه على هذا الرأي، أن الأولى «أن نعددها سمات مميزة للغة الشعر باعتبارها مصطلحاً خاصاً، ولا نعددها انحرافات، لأن القارئ الذي شرع في قراءة قصيدة قد هيأ ذهنه لتلقي وزن وقافية»^(١٠٤).

ولعل مقولة شكري عباد هذه تقتضي بنا أن نتساءل: ماذا لو طاب انتظار هذا القارئ ولم يجد في القصيدة التي شرع في قراءتها ما كان يتوقع من وزن وقافية، مما لا يلتزم به الشعر من طراز «شعر التيمية» أو ما يسمى «الشعر الحر»؟ فهل هو صراع، بسبب من خيبة الانتظار تلك، إلى استبعاد هذا النوع من الشعر، أم قرأه متعبه شعراً ناقصاً؟

الحق أن ثمة من النقاد الغربيين أنفسهم من قد أخرج «الشعر الحر» من دائرة الشعر، ومن هؤلاء الباحث الفرنسي «باريس الوشجاون» الذي «ينطلق من تصور مؤداه أن الشعر كلام منظم مرتب، (أو هو) عبارة أخرى «كلام غير حر» ومن ثم فإن مصطلح الشعر الحر... يعتبر من قبيل المفاعلات التلقائية»^(١٠٥)، ومضى مع هذه الوجهة أيضاً الباحث «م. ينادكيف» حين استبعد إمكان أن يكون الشعر الحر موضوعاً للدراسة الشعرية «على اعتبار أنه لا يكاد يتميز بشيء من الكلام العادي، ومن ثم فإن على دارس الشعر أن يشغل نفسه بالشعر غير الحر»^(١٠٦)، ويورد ينادكيف أمودجا لهذا النوع من الشعر يعلق بعده قائلًا: «إن الانطباع العام هنا يشبه ذلك الذي يتولد من النثر الفني، وأصوات القوافي مثل *zamlaryas nesnasy* ليست كافية لتحويل مثل ذلك النص إلى الشعر، وهي النثر العادي يمكن أن تصادف بين الحين والآخر ظواهر صوتية من هذا القبيل»^(١٠٧).

ولكن «لوشمان»، مع إقراره بأهمية الوزن، لا يوافق على هذين الرأيين، ويرى فيهما تضيقاً للشعر واضعاً: إذ إن غياب الوزن المنظم من الشعر الحر لا يزعجه من منطقة الشعر، أو يدخله منطقة النثر، ولكنه يجعله محتاجاً، بلا شك، إلى أن يؤكد اعتماد الشعر عبر إجراءات شكلية بديلة تجعله

متميزاً من النثر على أقصى نحو من التمييز¹²، وهكذا فإن الشعر الحر، وقد نخلق من إيقاع الوزن التقليدي المعهود، لا يسمعه إلا أن يستبدل به إيقاعاً جديداً ومن نوع جديد كي يتغير من النثر. وهو ما تنبه إلى بعضه نوثروب فرائي حين رأى أن نمود الشعر الحر على الوزن وتقاليد الخطاب ليس هو مجرد تمرد، بل هو «تغيير من إيقاع مستقل يختلف عن الكلام الموزون بقدر ما يختلف عن النثر». وإذا رفضنا الاعتراف بهذا الإيقاع الثالث فإننا ستميز من الرد على الاعتراض الصالح الذي يقول إن الشعر عندما يفقد الأوزان المنتظمة يتحول إلى نثر¹³.

وظاهر أن كلام فرائي ههنا يصب في عدم اعتبار الأوزان المنتظمة المصدر الوحيد للإيقاع، ولا هي أيضاً بالمصدر الوحيد لشعرية الشعر، ولو كان كذلك لكان غيابها خليقاً بأن يحول الشعر نثراً، بيد أن الأمر خلاف ذلك حقا. وما الوزن والإيقاع إلا مصدر واحد فحسب من مصادر الشعرية. ولئن مضى أننا كشعر من الآراء التي تجعل من الوزن هيصلا بين الشعر والنثر، فإن في المقابل آراء أخرى حدثت من هذه الحالة التي ظفر بها الوزن دهرًا طويلاً، وذلك كيلا يلهم أن من اتقن معرفة الوزن صارت أبواب الشعر مفتحة له، وقد هما كان أرسطو متنبها إلى هذا: فهو، على إقراره بأهمية الوزن للمحاكاة الشعرية، يرى أن وجوده غير كاف وحده لإنتاج الشعر على نحو ما كان يرى بعض معاصريه حين عدوا «إمبدو كليس» في نظمه بعض التعارف الطويلة أو الطويلة شاهراً على وجه ليس له من الشعر إلا الوزن، والأولى به أن يعد عالماً طبيعياً أكثر منه شاعراً لأن النقاد المقتضي هو أن يكون على غرار «هوميروس» ممن يستعمل الوزن والمحاكاة معاً، وهو ما لا ينعزل الشعر شعراً على دوتلا¹⁴.

والحق أن النظر إلى الوزن باعتباره أمراً غير كاف وحده في إنتاج الشعر هو مما لا يحتاج إلى عناء في البرهنة عليه، وهو مما يكاد ينعقد الإجماع عليه، ولا سيما في الفكر التقليدي الحديث، ولكن السؤال الذي يلوح لنا الآن هو هل في المكنة أن يقوم شعر دون وزن أو إيقاع... على نحو ما هو موجود في النوع المسمى «قصيدة النثر»؟ والجواب عن هذا يحتاج إلى كثير من التدبر وإنعام النظر. وعلى رغم ذلك فلننا نحسب أن من الممكن الخروج بإجابة نهائية له. لكننا لا بد من أن نشير إلى ما تحمله تسمية «قصيدة النثر» من تناقض، وهو ما تنبه إليه كثير من الدارسين والنقاد من غربيين وعرب¹⁵.

فإذا ما يمعنا شطراً أهم دارسي قصيدة النثر من الغربيين فسنجد أن التناقض لا يتف عند حدود التسمية، بل هو يتجاوز ذلك ليمثل التسمية الرئيسية لها أو فلسفتها، إن صح التعبير. فقصيد النثر كما تراها منظراتها الأولى «سوزان بيرنار» «مبنية على اتحاد المقاطعات ليس في شكلها فحسب، وإنما هي جوهرها كذلك: نثر وشعر، حرية وفيد، موضوعية مدمرة وهن منظم... ومن هنا يبرز شباهاها الداخلي وتنبع تناقضاتها العميقة الخطورة - والفنية» ومن هنا ينجم توترها الدائم و«عيبونها»¹⁶.

نقصية الإيقاع الشعري في الفن العربي

ولعل أول ما يستعري الانتباه في هذا النص هو أنه وصف لا يستطيع المرء أن يخرج منه بطلان، لما فيه من غموض قد يستعصي على صحيح التأويل، وهو وصف يستدعي في الذهن على بعد الزمان والمكان وصف امرئ القيس فربما بالتناقضات في أن معا. وطبعاً مع وجود فارق بين الوصفين، وهو أن وصف الشاعر معدود في باب الخيال، لأن قوة التخيل هي ما قادته إليه، وأما وصف بيرنار فإن المتوقع منه أن يكون قابلاً لإمكان الفهم. نعم... ربما كان مفهوماً أن يكون على رأس ما لعلى به قصيدة النثر هو هذه القضية المدمرة، بل هذه الحرية التي لا تتردد أن يقف أمامها شيء، بيد أن ما ليس مفهوماً حقاً هو أن تلتصق بيرنار وصف «الفن المنظم» جنباً إلى جنب مع «القوضى المدمرة»!!

ولا يبدو أن في الإمكان توصف بيرنار أن يكون مؤداه أن «قصيدة النثر» تكون حيناً قوضية مدمرة ومنهجرة، وحيناً تكون خلافاً لذلك منظمة؛ لأن هذا التأويل من شأنه أن يجعل القصيدة النثر شكلين أو نموذجين يلقي أحدهما الآخر، ومن ثم تنقضي الوحدة التي تريدها بيرنار، التي رأت أن قصيدة النثر تؤسس عليها.

وقد يفهم وصف بيرنار على نحو مؤداه أن قصيدة النثر إنما تزواج بين هذه المتناقضات، بحيث لا تكون مجتمعة في آن واحد، بل بحيث تكون متعاقبة في القصيدة الواحدة. وهذا تأويل قد يزيل ما في وصف بيرنار من إشكال لولا أننا نجد عندها ما يدفع هذا التأويل حين رأت في مثل هذا النوع من الشعر قصائد مختلفة ظهرت بعد عام 1966م باعتبارها أشكالاً انتقالية وهجينة تجاوزتها قصيدة النثر فيما بعد^(٢٢). وكذلك يدفع هذا التأويل الأخير ما تؤكد به بيرنار من أن حصول القوضى المدمرة والتنظيم اللشي في قصيدة النثر هو في «آن واحد»^(٢٣). وإذن يبقى الإشكال في وصفها حاضراً.

ولعل مما يلفت الانتباه بعد ذلك رأساً هو ما تقوله بيرنار من أن «قصيدة النثر عامة وقصيدة النثر الرمزية خاصة مكتوبتان بالنثر الموضع»^(٢٤). وإذا نقول هذا لا تليث أن تنبه إلى أن مصطلح النثر الموضع «مصطلح غامض وينطوي على حقائق متباينة جداً؛ ويرجع هذا إلى أن مفهوم الإيقاع واضح جداً حينما يطبق على الموسيقى، ولكنه يصبح كثير الغموض حينما نطبقه على الشعر وعلى النثر خاصة»^(٢٥). ونحن نرى أن ما تقوله بيرنار عن الإيقاع صعب إلى حد بعيد. وقد مضى في هذا البحث ما يؤكد، ولكننا ننسأل هنا: إذا كان مفهوم الإيقاع على مثل هذا النحو من الغموض، حين يتعلق الأمر بالنثر، فكيف يمتد إلى الموسيقى؟ ويرد أن ههنا إيقاعاً أو لا... ويبدو أن من المصير النضر بجواب مقتع لهذا ما بقي هذا المفهوم للإيقاع مفهوماً غامضاً وهضماً.

وقد راود «يوداير» أحد أركان قصيدة النثر العلم بـ «معجزة النثر الشعري الموسيقي بلا إيقاع ولا قافية»^(٢٦). وهو حلم، على جماله، قد يجول للمرء أن يرى فيه دليلاً على أن قصيدة

النثر لا يمكنها أن تكون ذات موسيقيا أو ذات إيقاع، وإن زعم لها أصحابها ذلك، وكيف يكون لها ذلك، وقد أراد كاتب قصيدة النثر أن تكون الموضوعية فلسفة مطلقة له، واختار، على حد قول بيرنار، «أن يرمي بنفسه بعنف نحو أكثر الأشكال موضوعية وأقل الأشكال «وزنا» للنثر»^(٢٢).

وعلى الرغم من كل ذلك فلا بد لنا من أن نستخلص من إعلان بيرنار أن قصيدة النثر مكتوبة بالنثر الموزون أو أن فيها، على رغم كل ما تتميز به من موضوعية مدمرة، نظاما ما، أقول، لا بد من أن نستخلص من ذلك كله إقرارا بأن الإيقاع في الشعر ليس أمرا عرضيا، وإنما هو صفة جوهرية لا يكون الشعر شعرا ما لم تكن فيه، ولا على الشاعر يعتقد أن أراد لهذا الإيقاع أن يكون صارما موزونا أو أراد له قبرا من الشعر والحركة، فلهم أن تكون الموسيقى فيه مسطرة عن وجهها وبادية للعين، وإن كانت قصيدة النثر هي «إيماءها للمقومات الصوتية للغة تبدو، دائما، كما لو كانت شعرا أبتر»^(٢٣)، إن الوزن في القليل يظل «من مقومات العملية الشعرية»^(٢٤) على حد تعبير كوهن، ومهما يظل من أن هي النثر موسيقي وإيقاعي فإن موسيقى الشعر وإيقاعه لا بد لهما من أن يكونا، بالتقريب إلى موسيقى النثر وإيقاعه، فائقين بلوزين،

هوامش البحث

1. فراس نورلبيب: الشعر في النقد، ترجمة: محمد مصطفى، ط1 - الجامعة الأردنية - عمان 1980، ص 222-223، وقرن ب، ياكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومباركة بن حنون، ط1 - دار لوفال للنشر - الدار البيضاء، 1986، ص 17، والبحاروي، سيد: موسيقيا الشعر عند شعراء العراق، ط1 - دار المعارف بمصر 1981، ص 16.
2. ويليامز، روبن ووارين، أوتش: نظرية الأدب، ترجمة: مجدي الدين مديحي، ط1 المجلس الأعلى للثقافة في القاهرة والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1972، ص 226.
3. بنية اللغة الشعرية، ص 18، ياكوبوف، سيير جدا.
4. المصدر السابق نفسه، ص 81.
5. المصدر السابق نفسه، ص 87، وبناء لغة الشعر، ص 77.
6. نيوتن، آدم: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة: عيسى علي الحاكوري، ط1 عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة 1997، ص 65-66، وقرن ب، كوفن: بنية اللغة الشعرية، ص 85-86، و، ياكوبسون: قضايا الشعرية، ص 3.
7. النظر ياكوبسون، قضايا الشعرية، ص 21 و 28، ونيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ص 17.
8. النظر وبني، مجدي، مفهوم مستطعات الأرب، مكتبة لبنان - بيروت، 1982، مادة (Rhythm).
9. بنية اللغة الشعرية، ص 81 و 86، وقرن ب، ترجمة: دويش: بنية لغة الشعر، ص 9-10.
10. النظر: المصدر السابق نفسه، ص 89 وقرن ب، ترجمة: دويش، ص 11.
11. المصدر السابق نفسه، ص 87 وقرن ب، ترجمة: دويش، ص 11.
12. بنية اللغة الشعرية، ص 81 وقرن ب، ص 11، لا بد من القول: إننا لم نجد أن هذا هو بنية وموقع.
13. النظر المصدر السابق نفسه، ص 87 وقرن ب، ص 11.
14. النظر المصدر نفسه، ص 87 وقرن ب، ص 11.
15. النظر المصدر نفسه، ص 87.
16. بنية اللغة الشعرية، ص 89.
17. النظر المصدر السابق، ص 88.
18. المصدر السابق نفسه، ص 89، وانظر أيضا ص 89 و 89 وهو في ص 89 يورد مقارنة لتفريق بين الشعر والنثر في شأن اختلاف البينتين الصوتية والدالية أو عطفهما، ويبدو أن ياكوبسون يعول في بعض كلماته إلى هذا الذي يفرضه كوفن هنا: إذ ينكر في حوار له نشر سنة 1980 في معرض تقريره بين التوازي في الشعر والتوازي في النثر أن الوزن في الشعر هو الذي يفرض بنية التوازي، البنية الطبقية للبيت في صميمه، الوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء الموسيقية التي تكونه تتشعب من عناصر الدلالة النحوية والمجمعية لوزنها متوازي، ويحظى الصوت هنا بالأسبقية على الدلالة، وعلى العكس من ذلك نجد في النثر أن الوحدات الدالية ذات العلاقة المختلفة هي التي تلعب بالأساس البنيات التوازنية. قضايا الشعرية، ص 8-9.
19. انظر: بنية اللغة الشعرية، ص 89 و 89، وقرن ب، باللغة العليا: النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد دويش، ط المجلس الأعلى للثقافة بمصر 1995، ص 119 و 120.
20. النظر المصدر السابق، ص 89 و 89، وفيهما يؤكد ذلك غير أمثلة شعرية من القومين، ولكنه يشير إلى أن أكثر الجمل شبيهة يمكن أن يطلع من خلال التعارض بين البينتين الصوتية والدالية فيها مرجحة ما من درجات الشعر، انظر: اللغة العليا، ص 117، وبعض ذلك أن قصيدة النثر نفسها إذا ما أعيد تشكيل بنائها الصوتية والدالية يمكن أن تدخل في دائرة الشعر بسبب هذا التشكيل فحسب.

- 81 انظر اللغة العليا، ص 199 وص 119.
- 82 انظر بنية اللغة الشعرية، ص 76 و 77، 92 و 93 و 96.
- 83 نظرية الأدب، ص 269.
- 84 النظر، نظرية الأدب، ص 262.
- 85 التراجع السابق نفسه، ص 212.
- 86 انظر إدمان، أريون، الطوبى والإنسان، مقدمة موجزة لعلم الجمال، ترجمة، مصطفى حبيب، ط مكتبة مصر - القاهرة (د.م)، ص 69 و 70.
- 87 إيفانكوف، غوسية، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة، حامد أبو السيد، مكتبة طروب، القاهرة، 1992، ص 251.
- 88 ويلك، ريتة، نظرية الأدب، ص 219.
- 89 إبراهيم، مونس، نظرية النوع الشكلي، ضمن كتاب: تصورات الشكلانيين الروس، ترجمة، إبراهيم الخطيب، ط: المؤسسة العربية للناشرين المتحدون، الدار البيضاء، ومؤسسة الأبحاث العربية - بيروت، 1992، ص 88.
- 90 التراجع السابق، ص 2.
- 91 انظر فضل، صلاح، نظرية البلاغة في النقد الأدبي، ط: مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة، 1980، ص 71 و 76، وشولز، ويرت، البلاغة في الأدب، ترجمة، حنا حبيب، ط: اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1985، ص 88، وشيخ، رفيد، نظرية الأدب المعاصر، ط: دار الفكر، بيروت، ط: عبد الحاميد الكوي، ط: الهيئة العربية العامة للكتاب، 1996، ص 10.
- 92 ميدان النظر الأدبي، ترجمة، مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر (د.م)، ص 98.
- 93 المصدر السابق، ص 16-19.
- 94 المصدر نفسه، ص 199.
- 95 المصدر نفسه، ص 197.
- 96 المصدر نفسه، ص 188 - 190.
- 97 المصدر نفسه، ص 188 - 190.
- 98 المصدر نفسه، ص 198.
- 99 المصدر نفسه، ص 201.
- 100 المصدر نفسه، ص 202.
- 101 هيجل، فن الشعر، ترجمة، جورج طرابيشي، ط 1، دار الطليعة - بيروت، 1988، 29/7.
- 102 النظر، فن الشعر، 26/1.
- 103 انظر، فن الشعر، 28/1، وقد أدرك جويو، فيما بعد، إلى شيء من هذا القبيل حين قال: «وكثيراً ما يشق انظم الشعراء في نظم معنى القبيح، بل ومعنى لهم سبق أن عبروا عنه بكراً». [أو] لعل فيكتور هيجو - وهو أشهر ناظم جبار معنى الشعر - لا يستطيع أن ينظم أحدهم نوازدهم شعراء، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة، سامي الدروبي، ط 1، دار الهيئة العربية - دمشق، 1995، ص 214.
- 104 انظر، فن الشعر، 37/1.
- 105 انظر، فن الشعر، 38/1.

46. نظري - كوف، تنظيم قصائدها، ضمن كتاب: أسس النقد الأدبي الحديث، بيروت: دارك شور و زميليه، ترجمة: هيفاء عاشم، ط: وزارة الثقافة - دمشق، 1977، 700/1.
47. المصدر السابق، 700/1.
48. المصدر نفسه 700/1، والتأكيد من نقدي، وقرن بترجمة: هيثم الكريم، تاسيف النص سيندر بعنوان: نظم الشعر، ضمن كتاب: الإبداع، لموسى مطر، تحرير: شدي، طربون، ط: وزارة الثقافة - دمشق، 1981، 112.
49. عباد، شكري، محمد، موسيقا الشعر العربي، ط2، دار المعرفة - القاهرة، 1978، ص: 111 و 112، وقرن ب: فضل، صلاح، علم الأسلوب، ص: 97.
50. الشرح النقد، ترجمة: محمد، مصطفى، ط: الجامعة الأردنية - عمان، 1990، ص: 9، وترجمة: صبيح الدين صبيح، ط: دار الفكر العربي للكتاب - تونس - طرابلس الغرب، 1991، ص: 9.
51. اللغة العليا، ص: 112، وتضمن الإشارة هنا إلى أن ربط نشاط الشعر بالقراء أمر معروف لدى الغربيين، مضافاً هو معروف لدى العرب، النظر مثلاً: قراي، الشرح النقد، ترجمة: مصطفى، ص: 707، وبرتار، سوزان، قصيد الشعر من بوذاير إلى أيامنا، ترجمة: زهير مجيد مفاسي، ط2، دار المأمون - بغداد، 1997، ص: 28، وسليور، وفوار، اللغة والأدب، ضمن كتاب: اللغة والنشاط الأدبي، لمجموعة، ترجمة: سجاد، الثاني، ط2، المركز الثقافي العربي - بيروت، دار الفيلسوف، 1997، ص: 39، وكوهن، نية اللغة الشعرية، ص: 20، وبيروني، جندوب، الشاعر والفناني، ترجمة: صبري، محمد، ضمن: بعد الترجمة: الشاعر، ط2، دار الفرج - الرياض، 1990، ص: 27.
52. نظري - اللغة العليا، ص: 112.
53. تحليل النص الشعري، ص: 83.
54. السورالية والمذهب الرومانتيكي، ضمن كتاب: أسس النقد الأدبي الحديث، بيروت: دارك شور و زميليه، ترجمة: هيفاء عاشم، ط: وزارة الثقافة - دمشق، 1977، 700/1، وكذلك: مناج جويو، في: مسائل قصيدة القرن العشرين، ص: 184، وفسنت في: نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة: حسن، جون، ط: منشأة المعارف - الإسكندرية (د)، ص: 10، ولشاولس في: فنون الأدب، ص: 70، أما إيزابيث دوو هتري فإن أهم معيولات الشعر هو أنه وحدات إيقاعية، الشعر كوف، لغويته وتنوغة، ترجمة: محمد، إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة متبعة - بيروت، 1991، ص: 89، والنظر ص: 104، ويدول لوتمان، والإيقاع في القصيدة هو العنصر الذي يميز الشعر، مما سواه، تحليل النص الشعري، نية القصيدة، ترجمة: محمد، فؤاد أحمد، ط: دار المعارف في مصر، 1990، ص: 97، ويؤكد ذلك آرثر سيمونز، حيث يقول: «الإيقاع النظم القوي هو وحدة الذي يميز الشعر من الشعر الفني» في الشعر والفن، ترجمة: عيسى، المكيوب، مجلة الكويت، عدد 55، يونيو 1987، ص: 1، وقد ماريا كورتي، املاكه الكتابية اللون، تمثيلاً لطبيعة اللغة الشعرية التي تعتمد على تأكيد عناصرها الصوتية الخاصة، نظري، أبو حبيب، كمال، في الشعرية، ط: مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت، 1987، ص: 104، تلاً من كتاب كورتي، منقل إلى السيميوطيقا الأدبية، ص: 71 و 72.
55. نظري، عباد، شكري، محمد، اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، ط: إنترناشيونال برس - القاهرة، 1988، ص: 8، وهذا هو رأي كوهن، أيضاً، نظري كتاب: نية اللغة الشعرية، ص: 17.
56. اللغة والإبداع، ص: 84، وكلفن برنت، شيلتر قد رأى أن الثقافية والوزن ليسا من الاعتبارات التي يمكن الاعتماد عليها في تحديد أسلوب النص، علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة: محمود جواد الرب، ط: دار الفيلسوف - القاهرة، 1991، ص: 77.
57. لوتمان، بيروني، تحليل النص الشعري، ص: 9.

- 60 الترجيح السابق، ص 80 .
- 61 الترجيح نفسه، ص 80 و 81.
- 62 انظر: تحليل النص الشعري، ص 80 و 81.
- 63 تشريح النقد، ترجمة: مصطفى، ص 244، وقارن بترجمة صهيبي، ص 274.
- 64 انظر: فن الشعر، ترجمة: حمادة، ص 87، وترجمة: عباد، ص 20. وقد أتاح كوهن إلى هذا في كتابه: اللغة العليا، ص 174 وكتابه الآخر: بنية اللغة الشعرية، ص 19 وانظر: فراهي، نورزوين: تشريح النقد، ترجمة: مصطفى، ص 8.
- 65 انظر مثلاً: إبيوت، لي- إبي، نثر ونظم، ترجمة: ماهر شفيق فريد، فصول مجلد 1، عدد 2، يناير 1981، ص 272، 273 و 274، وإبوابيت الشعر كيف، لهجته وتداوله، ص 12 وكوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 10، وصاهي- أحمد: معالم حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، ط 1، دار المأمون للتراث - دمشق، 1988، ص 20 والقعيد، مجلد: اللغة والإبداع الأدبي، ط 1، الفكر القرواني، والتشريح والتوزيع - القاهرة، مارس 1989، ص 179، ونحو: عطف، جريدة: النص الشعري ومشكلات التفسير، ط 1، الشركة المصرية العالمية للنشر - لوجستان - القاهرة 1991، ص 30-31، وكان أدونيس قد أشار إلى ذلك في مقدماته لطبعة الترجمة لأعماله الشعرية بيروت 1988، ص 8 وما تلاها، واقترح أن يستعمل بمصطلح «قصيدة النشر» مصطلح «كافية الشعر» ولا نراه يختلف عن سابقه.
- 66 قصيدة الشعر من يودع إلى أمانتها، ترجمة: إسماعيل صليبي، ط 1، دار المأمون - بغداد 1992، ص 127.
- 67 المصدر السابق، ص 10.
- 68 المصدر نفسه، ص 147.
- 69 المصدر نفسه، ص 11.
- 70 المصدر نفسه، ص 11 و 12.
- 71 نوزووف: الشعر دون نظم، ترجمة: فاطمة فديول، مجلة فصول، مجلد 1، صيف 1996، ص 349 وقارن ب: بورنار: قصيدة النشر من يودع إلى أمانتها، ص 174 وكوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 8.
- 72 قصيدة النشر من يودع إلى أمانتها، ص 149.
- 73 بنية اللغة الشعرية، ص 82.
- 74 بنية اللغة الشعرية، ص 81.

المصادر والمراجع

- أبو ذؤيب، كمال، في الشعرية، ط مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت، 1987.
- إسماعيل، إروين، الفنون والإنسان، مقدمة موجزة لعلم الجمال، ترجمة: مصطفى حبيب، ط مكتبة مصر الثقافية (د ح).
- البيت، تي إس، أثر ونظم، ترجمة: ماهر شفيق فريد، فصول، مجلد 1، عدد 2، يناير 1984.
- إيهنايم، جوزي، نظرية الفصح الشكلي، ضمن كتاب: نصوص الشكليات بين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطوب، ط 1، الشركة المغربية للشعراء - دار البيضاء ومؤسسة الأبحاث العربية - بيروت، 1987.
- إيفانكوس، غوستيف، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد، مكتبة حبيب الثقافية، 1997.
- البحراوي، محمد، موسوعة الشعر عند شعراء أرواق، ط دار المعارف - مصر، 1987.
- بليندر، ديفيد، نظرية الأدب المعاصر وقراء الشعر، ترجمة: عبد القصور عبد الكريم، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.
- بروتار، مسوزان، قصيدة النثر من بوليفر إلى أماندا، ترجمة: زهير مجيد حناص، ط دار القامون - بغداد، 1997.
- توموروف، لؤفيان، الشعر دون نظم، ترجمة: فاطمة الأسيل، مجلة فصول، مجلد 15، صيف 1996.
- ياكوبسون، رومان، فنون الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومبارك بن حنون، ط دار توفيق للنشر - دار البيضاء، 1988.
- جنسون، جيريم، الشعر والخيال، ترجمة: حسني محمد حسن وأحمد الرحمن القمود، ط دار المربع - الرياض، 1998.
- جويو، جان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة: علي الترويني، ط دار البنية العربية - دمشق، 1998.
- درو، إيزابيث، الشعر كيف نفهمه وتكلمه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيرة - بيروت، 1991.
- ديكشارف، أ. إ.، ميدان النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر (د ح).
- ريد، هيربرت، السردية والمذهب الرومانتيكي، ضمن كتاب: أسس النقد الأدبي الحديث، ترجمة: مارك شور وزميليه، ترجمة: هاشم، ط وزارة الثقافة دمشق، 1978.
- كيف نظم قصيدة؟ ضمن كتاب: أسس النقد الأدبي الحديث، ترجمة: مارك شور وزميليه، ترجمة: هاشم، ط وزارة الثقافة - دمشق، 1977.
- وترجم عبد الكريم ناصيف، نص سيندر بعنوان نظم الشعر - ضمن كتاب: الأديان: نصوص مختارة، لصريق، ت. ي. فرتون، ط وزارة الثقافة - دمشق، 1987.
- ماكين، إدوارد، اللغة والأدب، ضمن كتاب: اللغة والمطلب الأدبي، مجموعة، ترجمة: سعيد الغانمي، ط المركز الثقافي العربي - بيروت، دار البيضاء، 1997.
- سامي، أحمد، يسلم: حركة الشعر الحديث في سوريا من طلال الأعلام، ط دار المأمون للتراث - دمشق، 1998.
- سيمونز، آرثر، في الشعر والنثر، ترجمة: عيسى المالكوب، مجلة الكويت، عدد 14، يونيو 1987.

- شبلتر، برنارد: علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة: محمود حجاز الزويد، ط 1 دار الفكرية - القاهرة، 1991.
- شولز، روبرت: الميثوقية في الأدب، تر: حنا عبود، ط 1 اتحاد الكتاب العرب - دمشق، 1981.
- عبدالقادر، جبريل: المعجم الأدبي، ط 1 دار العلم للملايين - بيروت، 1979.
- العبود، محمد: اللغة والإبداع الأدبي، ط 1 الفكر للدراسات والنشر والتوزيع - القاهرة، باريس، 1989.
- عباد، شكري: محمد: اللغة والإبداع: ميدان علم الأسلوب العربي، ط 1 إشتراكية نوال تونس - القاهرة، 1988.
- موسيقا الشعر العربي، ط 1 دار المعرفة القاهرة، 1978.
- فزاري، نورثوب: شرح القفا، ترجمة: محمد عبده، ط 1 الجامعة الأردنية - عمان، 1990.
- فريحة، محيي الدين صبيحي: ط 1 دار العربية للكتاب - تونس - طرابلس الغرب، 1991.
- فضل، صلاح: علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ط 1 الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988.
- نظرية البلاغة في النقد الأدبي، ط 1 مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة، 1980.
- قصصات: نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة: حسن عيون، ط 1 منشأة المعارف - الإسكندرية (د طبع).
- كوهن، جان: بناء لغة الشعر، ط 1 دار المعارف، دمشق، 1993.
- بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد التوازي ومحمدي القوي، ط 1 دار توفيق للنشر - الدار البيضاء، 1987.
- اللغة العليا: النظرية الشعرية، تر: أحمد زويبي، ط 1 المجلس الأعلى للثقافة - مصر، 1998.
- لوتمان، يوري: تحليل النظم الثقافي، ط 1 الترجمات، ترجمة: محمد فلاح أحمد، ط 1 دار المعارف - مصر، 1998.
- نصر، عاطف: جود: النص الشعري ومشكلات التفسير، ط 1 الشركة المصرية العالمية للنشر - لوتمان - القاهرة، 1996.
- توبمان، ادج: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة: عيسى علي المالكوت، ط 1 عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية - القاهرة، 1997.
- هور، جراهام: مقالة في القفا، ترجمة: محيي الدين صبيحي، ط 1 المجلس الأعلى للعلوم والآداب والعلوم الاجتماعية - دمشق، 1993.
- هيجل، فن الشعر، ترجمة: جورج طرابيشي، ط 1 دار الطليعة - بيروت، 1981.
- وهبة، مجدي: والمهندس، كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط 1 مكتبة لبنان - بيروت، 1991.
- وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان - بيروت، 1991.
- ويلك، ريتش، و وارن: أوسن: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبيحي، ط 1 المجلس الأعلى لدراسة الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - دمشق، 1993.

Welik and Warren: Theory of Literature, Penguin Books, London

- بونس، علي: نظرة جديدة في موسيقا الشعر العربي، ط 1 الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

جديدان اللغة والفكر في الثقافة العربية

هو: خالد مشهور، الدكتور، دكتور في الآداب، الجازي :

دائرة تدقيق

أ. محمد همام (*)

١ - تقديم : حول علاقة اللغة والفكر

يرى تشومسكي أن اللغة واحدة من الخصائص المقصورة على النوع الإنساني في كونها الأساس الذي لا يتكافأ فيه الإحيائي القشري الذي لا يختلف فيه اختلاف النوع الإنساني، إلا من أصيب بعيب عضوي شديد، ويضيف أن اللغة تدخل بطريقة جوهريّة في الفكر والشمول والعلاقات الاجتماعية^(١).

من هنا نستنتج أن البحث في قضية اللغة، مهما كان منهجه وغايته، يحيلنا مباشرة إلى علاقة الإنسان بالظاهرة اللغوية، وإلى طرح تساؤلات مبدئية حول ديمومة لقاء الإنسان باللغة منذ بدايته، والتفكير في هذا الأمر، على تنوعه وطرافته، تكلفه مضامين نظرية ومنهجية؛ أولها التفكير في اللغة وبالله في الوقت نفسه؛ أو بعبارة أخرى اعتبار اللغة مادة للتفكير وموضوعاً له.

لقد شكلت اللغة، لذلك، شواغل حقول المعرفة المتعددة، واحتلت في المنظومة الفكرية الحديثة اسم الأمكة، في مستويات الظاهرة الفكرية، بل صار متعزراً البحث في أصول المنهجيات الفكرية، دون وصف الأصول اللغوية لها أو كشف الجذور المتواشجة بين طروحاتها والأسس المرجعية المستندة إليها، فاللغة ذات سلطة تصورية، تمارس تأثيرها في متكلميها؛ إذ بسبب كونها نظاماً رمزيّاً لا شعورياً تفرض على أفرادها نظم ترميز معينة، تكون

(*) باحث بجامعة القاهرة، باحث - مرافق - في اللغة العربية.

مبدأ اللغة والفكر في الثقافة العربية

بمنزلة أسس ومرجعيات ثقافية للتفكير، فحسب إدوارد سابير «الناس لا يعيشون في العالم الموضوعي فقط، ولا في عالم النشاط الاجتماعي كما يفهم في العادة، بل هم واقعون تحت رحمة اللغة التي أصبحت وسطا للتعبير في المجتمع الذي يعيشون فيه، وإنه لن الوهم كليا. التخييل بأن أحدا يتلامح مع الواقع من غير استناد إلى اللغة، وأن اللغة مجرد وسيلة عارضة لحل مشكلات التواصل والتأمل. فواقع الأمر يكمن في أن «العالم الواقعي، مبني إلى أقصى مدى بناء لا شعوريا على العادات اللغوية للجماعة»^(١). وعليه، فقد تبنت أغلب الدراسات اللغوية الأطروحة القائلة بأن منظومة^(٢) لغوية تؤثر في رؤية أهلها للعالم، وخرجت بخلاصات مفادها أن اللغة التي تحدد قدرتنا على الكلام هي نفسها التي تحدد قدرتنا على التفكير^(٣). كان هذا ضبط مركز العلاقة اللغة بالفكر عموما، اتخذناه فرشا تمهيدا لمعالجة هذه العلاقة في الثقافة العربية في ضوء مشروع الجابري.

٢ - اللغة والفكر في مفهوم الدكتور الجابري (منطلقات أساسية)

يذكر الجابري في بداية تناوله لهذا الموضوع، أن الأمر يتعلق بتناول العلاقة بين اللغة والفكر من الناحية التطبيقية - الفلسفية، وليس من الناحية السيكولوجية، ولا حتى من الناحية اللسانية المسميائية، وعليه، يدرج خطة في إطار ما يسمي «الاستمولوجيا الثقافية» أي البحث في أساليب المعرفة، ونظائرها وأليات إنتاجها داخل الثقافة العربية، انطلاقا من مسلمة أن كل ثقافة تجعل جنسية اللغة التي تتكلمها، وتثير دور اللغة العربية الرئيس في تشكيل العقل العربي، يرى الجابري أن «العربي يحب لغته لدرجة التقديس، وهو يعتبر السلطة التي لها عليه تعبيرا ليس فقط من قوتها، بل عن قوته هو أيضا، ذلك لأن العربي هو الوحيد الذي يستطيع الاستجابة لهذه اللغة والارتفاع إلى مستوى التعبير البياني الرفيع الذي تتميز به»^(٤).

على الرغم من أن آراء الجابري حول قضية اللغة والفكر مبسطة في شأيا المشروع، فإنه يمكن اعتبار الفصل الرابع من الجزء الأول المصنوع بـ «الأعرابي صانع العالم العربي» بمنزلة تفصيل وتكثيف لكل آرائه في هذا الموضوع؛ إذ حاول الوقوف - حسب تعبيره - على الكيفية التي تحدد بها اللغة العربية الفصحى نظرة العرب إلى العالم، وعمل على رصد خصوصيات العلاقة بين اللغة والفكر العربيين على عدة مستويات أهمها: مستوى المادة اللغوية ونوع الرؤى التي تقدمها عن العالم، ومستوى الثوابل التحرية وطبيعتها المنطقية ومستوى أساليب البيان العربي وطبيعتها الاستدلالية.

وإيمانا منا، مسبقا، بأن هذا الدور الذي أعطاه الجابري للغة العربية في تحديد ماهية الإنسان العربي، هو أمر مبالغ فيه؛ إذ لج بنا في تأملات علمية «ميتافيزيقية»، بعيدا عن

(١) فواتا بالثقافة يعني أن ليس فقط مفردات اللغة بل أيضا الفكر والتاريخ.

التناول الإستيمولوجي الذي ألزم الجابري نفسه به، فإننا سنحاول عرض آرائه، قدر الاستطاعة، لما هي بعضها من جادة تحليل ودقة ملاحظة، ولما يحتاج إليه بعضها من نقد بل تصويب. كما نلفت الانتباه إلى أن الوقوف عند قضية لغوية واحدة، قضية اللغة والتفكير، لا يعني تجاهل قضايا أخرى ذات طبيعة لغوية في الشروع، ولكن مسوخ عملاً هذا، هو اعتبارنا قضية اللغة والفكر الأصل والمركز وما دونها فروع وهوامش.

3- مقدار اللغة والفكر في الثقافة العربية في ضوء مفهوم الفكر الجابري

3-1: أطالة اللغوية والرجوع إلى العالم

يرى الجابري أن عصر التنوير، هو عصر البناء الثقافي في التجربة الحضارية العربية الإسلامية، ويمتد زمتها بين منتصف القرن الثاني والقرن الثالث للهجرة. وبنيته الجابري إلى أن عصر التنوير ينبغي ألا يفهم فقط في ذلك العمل الجبار الذي بذله علماء العربية في الجمع والتنسيق والتنقيح، بل ينظر إليه كإعادة البناء الثقافي، وتشكيل الإطار المرجعي للتفكير العربي بمختلف مبادئه، إنه عملية الحذف والزيادة والإخطاء والتأويل، بدوافع السوسيوثقافية المتعددة، هو العصر الذي دوت فيه اللغة العربية، وشهدت فيه العلوم العربية الإسلامية وترجمت، علوم الأوائل، وحسبائهم... ويخلص الجابري إلى أنه، إذا كانت الفلسفة هي معجزة اليونان فإن علوم العربية هي معجزة العرب، إذ لا يمكن للمرء إلا أن يقف معجلاً تلك العمل العظيم الذي أنجز في عصر التنوير، فهو أشبه شيء بالمعجزة⁽¹⁾، نظراً إلى السرعة التي جرى بها الانتقال بلغة فائقة على السطرة والطبع والسيف، لغة لا تفهم إلا بالعيش وسط القبائل التي تتكلمها، إلى لغة فائقة للاكتساب والتعلم كما تتعلم العلوم اعتماداً على مبادئ ومفاهيم منهجية صارمة، إنه بكلمة واحدة، حسب الجابري، «الانتقال باللغة العربية من مستوى اللا علم إلى مستوى العلم»⁽²⁾، علم اللغة متكاملًا بجميع الفدرات وإحصائاتها، وضبط الشققات وتصريفها، ووضع قواعد التركيب، ورفع اللبس عن الكتابة باختراع النقط والشكل ووضع العلامات والرموز. ويذكر الجابري أن ما يهمه أكثر هو «عملية البناء ذاتها، تلك العملية التي لا سبيل للشك فيها كحدث تاريخي: إن شيئاً الدقة أكثر قلنا ما يهمنا في عملية البناء تلك، ليس مواد البناء، أعني المعطيات التاريخية، بل طريقة البناء، وفعل البناء نفسه»⁽³⁾، من هنا حاول الجابري طرح أسئلة ملحة حول زمن بدء الوعي العربي بالتفكير في عملية البناء، تلك أو التنوير، ولتشكيله عناصر تلك التساؤلات للمقاربة والتحليل، ذكر الجابري أن مرحلة الوعي تلك، ابتدأت مع مهاجمة الشعوبية للماضي العربي والظمن فيه أفكار وثقافة وحضارة فكان رد الفعل العربي الطبيعي هو الدفاع عن الماضي العربي، خاصة العصر الجاهلي، بل تحول الأمر إلى دفاع عن الهوية والوجود، فاضطحت مسألة التنوير، إذن، مسألة مصير، فالماضي يهاجم، لا من أجل ذاته، ولكن

مقدمة اللغة والفكر في الثقافة العربية

من أجل الحاضر والمستقبل. أمام هذه الظروف التفسيرية والحضارية والتاريخية اكتسب التدوين شرعيته ووضعت ضرورة البناء الثقافي الشامل.

إن عملية التدوين، نعت هذه الضغوط التفسيرية، حسب الجابري «هي إعادة ذلك الموروث الثقافي بالشكل الذي يجعل منه تراثاً أي إطاراً مرجعياً نظرية العربية إلى الأشياء، إلى الكون والإنسان والمجتمع والتاريخ»^(١). من هنا يخلص الجابري إلى أن عصر التدوين بالنسبة للثقافة العربية إنما هو الإطار المرجعي، الذي يشد إليه بخيوط من جديد، جميع فروع هذه الثقافة، ونظم مختلف توجاتها اللاحقة.. إن صورة العصر الجاهلي، وصور صدر الإسلام، والقسم الأعظم من العصر الأموي، إنما نسجتها خيوط مبعثة من العصر التدويني^(٢). لقد تراكبت، إذن، بناء العقل العربي مع العصر الجاهلي «لا العصر الجاهلي كما عاشه عرب ما قبل البعثة، بل العصر الجاهلي كما عاشه في وعيهم عرب ما بعد هذه البعثة: العصر الجاهلي بوصفه زمناً ثقافياً تمت استعادته وتم تراثيه وتطعيمه في عصر التدوين»^(٣).

إن اعتقاد الجابري، كما أسلفنا، أن اللغة ليست أداة للفكر فقط بل هي أيضاً القالب الذي يتشكل فيه هذا الفكر^(٤)، جعله ينظر إلى اللغة العربية الفصحى، لغة المعاجم والشعر والآداب، على أنها ما زالت تحمل لأهلها عالماً بعيداً عن عالمهم، الذي استمسخته اللغة العربية في العصر الجاهلي يعيشونه في أيمانهم ووجدانهم وخيالهم. وهو يعكس تماماً عائلتهم الحضاري الآتي والمعتد. وعلى هذا الأساس بنى الجابري خلاصته المركزية وهي أن الأعرابي فعلاً هو صانع الثقافتين العربية، عالم النشاط والبداءة والحضارة فما كفاية هذه الخلاصات وما مضاهيقها؟

أولا لابد من التنبيه إلى أن للتدوين أهميته وخطره، فالدولة للدولة هي الأساس الذي يلتصق منه البر، صنوف المعرفة التي يلتفت بها نفسه ويروض بها عقله، ثم تختمر فيه لتجعل منه بعد ذلك منهاجاً معطاء، سواء في مجال التصنيف والتدوين، أو في فن الكتابة والتأليف أو في تشكيل ثوابت التفكير العقلي وإنتاج المعرفة العلمية. ولكن، إذا لمساطنا عما إذا كان هناك تدوين قبل الإسلام في النطاق العربي، فكيف تصير رؤية الجابري لعصر التدوين هذا؟ وإذا اعتبرنا أن وضع اللغة العربية على أساس من العس، ومن الرصيد الحسي، لا يمكن أن نفرد اللغة العربية وحدها به، إذ لا يمكن أن نخرج منه أي لغة من اللغات الطبيعية، التي لا بد من أن تبني في أساسها على رصيد حسي، فكيف يكون الأعرابي صانعاً للعالم العربي؟

الواقع أن التدوين بالشكل المألوف الذي يؤدي إلى صور المعرفة المتعددة الألوان لم يكن معروفاً قبل الإسلام، باستثناء حالات قليلة لا تنهض لكي تشكل أساساً يمكن أن تطلق منه إلى عطاء يؤدي إلى معرفة واسعة لإنتاج علم متميز، من ثم تجاوز رؤية الجابري لعصر التدوين الذي حصره زمانياً في مرحلة نائية للعصر الجاهلي.

إلا أن الثابت أن بعض القبائل العربية، خاصة الحميريين، كانت تدون أخبارها والكثير من حوادثها على الأحجار بخطها ورموزها الخاصة بها، وعلى أطراف الجزيرة العربية عرف أهالي الحيرة بالكتابة، وإن بشكل محدود. وفي الحجاز وجد عدد قليل من الناس يعرضون الكتابة. وكانت قلة من الشعراء كذلك تعرف الكتابة، بل كان بعضهم يكتب قصائده وينسخها بنفسه ويراجعها من حين لآخر. ولا يمكن أن تعتبر هذه الأعمال إلا شكلا من أشكال التدوين. على بساطتها ماديا وعمليا، تبقى على مستوى الوعي بعملية التدوين مهمة، ويكون بذلك الجمع والتدوين منطلقين من اقتناع تلافئي متبعه الأوضاع الحضارية والتاريخية الطبيعية لتلايد العربية^(١). وليس فقط منطقته ردود أفعال على هجمات الشعوبية وطعناتها كما ذكر الجابري، إذ لو لم تكن الشعوبية فهل سنظل في المرحلة الثقافية الشفوية إلى اليوم؟

أما القول بأن الأعرابي صانع العالم العربي، اعتمادا على النهج الذي سلكه جاسمو المادة اللغوية، فهو في نظرنا تعميم خاطئ. لأسباب متعددة:

١- الحديث عن تحكم الأعرابي في العلماء والراثين بالنحويين والخطاطين، لما اكتسبه من صفاتي البداوة والفصاحة، وتحوله إلى قانون يصنع له العلماء وينفذون مشيئته. كلام مبالغ فيه^(٢). فقد اكتسب منذ البداية أن جميع اللغة من البدو لا يدل دلالة قاطعة على أن الحضارة لغة بدوية. وكذلك الحضارة والفكر، فتوجه العلماء إلى البدو، كانت تحكمه رؤية منهجية صارمة تحاول رصد متكلم مستمع مثالي يعيش في مجتمع متجانس لغويا، يتكلم لغته إقلنا، ولا تؤثر في سلوكه أي عاعة. إنه بحث عن قيم نسقية مجردة تحكم لغة الأعرابي وتصف سليلته، إضافة إلى أن أخذهم لغة الأعرابي لم يكن على مستوى المعجم فقط، كما يفهم من رأي الجابري، بل على مستوى التركيب بالدرجة الأولى، ولا يشكل المعجم إلا مستوى بسيطا جدا، وعليه يجب التركيز على جميع المستويات صوتيا وصرفيا ومعجميا وتركيبيا ودلاليا وتداوليا، إن بناء علاقة اللغة بالفكر انطلاقا من المعجم يدل على خلل في التصور اللساني لتظاهرة اللغوية بجميع مكوناتها.

(١) يشير إلى مجهودات بعض العلماء في تصحيح أخطاء الأعراب، وتبسيطهم لوضاحي اللغة ومطالعوها، ومن نتائج العلماء المتصححين، سيوهو وابن جني... ما يعني أن سلطة الأعرابي ليست بالشكل الذي صوره الجابري وعول منه وإلى عليه خلاصته. فقد جاء في طيفقات ابن سلام هذا الطيفر الدال، بأخبرني أبو عبيدة أن ابن داود بن ملجم بن نيرة قدم البصرة في بعض ما يقدم له البغدادي من الجلب والبرق، فقرأ القصيدة، فأكبرته أنها وابن لوح المظفراني، فساءلته عن شعر أبيه منهم، فأشاد أنه بما جاتته وأكبرته صيته، فلما لقد شعر أبيه بعمل يزيد في الأشعار وبصحتها لنا، ولما الكلام دون الكلام منهم، ولما هو يعتدي على الكلام، فذكر المواضيع التي دارها منهم، والوقوف التي شاهدها، فلما نواى ذلك علمنا أنه يشاهدنا، وإلغار طيفقات بعول الشعراء، محمد بن سلام المتعجب (ص ٢٢٧). فراء وفردجه محمود محمد شاكر، مطبعة الكائن، القاهرة، ص ١٧٠ و١٧١.

٢- الطابع الحسي للغة العربية إذا سلطنا بداخل اللغة مع الفكر والتصورات، فالفكر نفسه يعتمد على جهاز الحواس، واللغة بدورها تنطلق من مفاهيم حسية لتطورها إلى أخرى تجريدية في إطار عقلية تطور ذاتي تتجاوز ما هو مادي شكلي الي إلى ما هو معنوي تصوري، وإلا كيف نفسر قاموس القزل بومعه، وكذلك الرثاء وما يزخران به من مفاهيم معنوية كالشوق والحب والهجران والتحزن والأسى... وغيرها من المفاهيم التي تنبثق عن عقلية تجريدية لا حسية قطرة! أضف إلى ذلك القاموس الصوري الضخم، الذي لا يبالغ إذا قلنا بطابعه التجريدي كلفة؟ فالرصيد الحسي، إذن، ضروري في بناء أي لغة من حيث هو أساس وأصل للانتقال إلى المستوى التصوري التجريدي.

إن ضبط الجابري لعلاقة اللغة والفكر من هذه الزاوية «الطابع الحسي»، يتم - كما أسلفنا - من انعدام برنامج لساني ذي تصور نظري منهجي متماسك، يؤطر فيه تناول الظاهرة اللغوية، بل على العكس من ذلك نجد تحليل الجابري يعطيه كثير من التعقيم والحسم في قضايا لغوية هي إلى الآن مثار نقاش وجدال في الوسط اللساني الأكاديمي. وكان أجدر بالجابري أن يؤطر تحليله هذا في إطار علمي مضبوط، وليس في إطار الإسقاطات الفلسفية، كما كان عند النحلة الفلاسفة. وكان عليه تجاوز تلك العلاقة التيمية والفاسضة ذات الطابع القامضي الميتافيزيقي بين اللغة العربية والفكر العربي.

إن طغيان التصور الفلسفي في التحليل هو ما اكتشف الجابري - في ما نعتقد - في عدد من الأخطاء ليس أقلها الخلط بين تناول اللغة في إطار تحليل لساني مثالي له محدداته وضوابطه، وبين تناولها في إطار نقاشي عام تحكمه شعارات مرتجلة وهشة؛ إن كانت لها مسؤولياتها الواقعية فهي لا تمثل الحقيقة العلمية في شيء.

جماع القول، إن رصد العلاقة بين اللغة والفكر من هذه النقطة في مشروع الجابري، كان ينتقد كفايته النظرية والإجرائية، فالخلل وقع منذ البدء، وهو عدم طرح مبادئ ومسلّمات نظرية وفكرات منهجية موازية على شكل تساؤلات معنوية تمسك بتلابيب الظاهرة اللغوية في عمومها من نحو^(١).

(١) ما الذي يميز اللغات الطبيعية عن غيرها من اللغات؟

(٢) ما السمات التي تلتقي فيها اللغات، وما السمات التي تختلف فيها؟

(٣) إلى أي مدى تغيرت اللغات وإلى أي مدى ظلت ثابتة؟

٣-٢: اللغويات المعنوية العربية والجديد المنطقي

يرى الجابري أنه إذا كان السماع من الأعرابي قد رسم حدود العالم الحسي الذي تنقله اللغة العربية النصحي إلى متكلميها، فإن مجهود النحلة قد قلب العقل الذي يمارس فعليته في اللغة العربية وپوساطتها، وذهب الجابري إلى حد القول بأن السماع من الأعرابي لم يكن

من أجل اللغة، فحسب، بل وهي أحياناً كثيرة، من أجل «تحليل»، و«تثبيت» فرض نظرية هي اللغة والنحو⁽¹⁾، فتحوّلت اللغة المعجمية بذلك إلى لغة «إمكان ذهني» لا لغة «إمكان واقعي»، فالكلمات صحيحة لتوفرها على أصل ثرة إلهية أو نظير تقاس عليه، فأصبحت اللفظة هي الغالب فرضاً نظرياً وليست معطى من معطيات الاستقراء أو التجربة الاجتماعية، ولتتوالى هذه القضية، اتخذ الجابري منهج الخليل أنموذجاً لتحليله؛ فأوضح أولاً، أن ما شدد بصفته باحثاً إستيمولوجياً معاصراً، وهو يتناول منهج الخليل في جمع اللغة وهيكلته معجمه «العين»، هو ذلك المبدأ النهجي الدقيق الذي اعتمدته في فرض النظام على شتات اللغة العربية؛ مبدأ يتم عن عقلية رياضية هذه، عقلية ذات ذوق موسيقي مرهف، ساعد الخليل في استنباط أوزان الشعر العربي⁽²⁾، لقد وظف الخليل، إذن، هندسة رياضي التحاد في وضع فوائب نظرية اعتراضية لا تعتمد أصولاً في واقع اللغة. بل ذهب الجابري إلى أن الخليل يتعامله مع الحروف العربية الهجائية الثمانية والعشرين كمجموعة أصلية اشتقت منها المجموعات الفرعية الكاملة فيها، المشتقة على تحصيلين إلى طمسة عناصر «إنما كان يطبق بوعي جانباً أساسياً من العمل الرياضي المؤسس لنظرية المجموعات في صيغتها المعاصرة»⁽³⁾، إن منهج الخليل، حسب الجابري، على دقته وضبطه، كان سيلاً ذا حدين: فمن جهة فإن اللغة العربية، وجعلها علمية مضبوطة، ونظراً إلى تعامله الرياضي الصريح مع الحروف الهجائية العربية وحصره لأنواع الألفاظ الممكن تركيبها منها: ثمانية أو ثمانية وأربعين⁽⁴⁾، من جهة ثانية ينظر إلى هذا العمل على أنه وضع لغة العربية بالجملة، وصب لها في فوائب نظرية جاهزة، مما جعل على تحصيلين العربية من كل تغير وتطور تاريخيين؛ فبقيت اللغة العربية منذ زمن الخليل هي هي، لم تتغير لا في النحو ولا في معاني الألفاظ، ولا في طريقة التوالد الذاتي فترسخت لائزمية اللغة وبقيت في طابعها الحمسي البدوي الأول.

لقد أطر التحاد، إذن، كلام العرب في فوائب منطقية صورية وصولية في الغالب بل فرضوها ليرثوها على اللغة العربية لغة مضبوطة في فوائب جامدة ذات نغمة موسيقية، على أصبحت الموسيقى تحمل محل المعنى وتجعل مصفوفة من الكلمات ذات معنى، حتى لو لم يكن لها معنى! بكلمة واحدة، الآن ثوب من العقل في تمييز المعنى بل وتعتيق فيه، وفي ذلك يقول الباحث محمد المبارك: «إن فوائب الألفاظ وصيغ الكلمات في العربية أوزان موسيقية، أي أن كل قالب من هذه القوالب وكل بناء من هذه الأبنية نغمة موسيقية ثابتة... فاشكال الألفاظ في العربية هي من جهة أبنية وقوالب وهيئات، ومن جهة أخرى، أوزان موسيقية تدرجها الآن بسهولة ويسر، فبدرك السامع جزءاً من المعنى بصورة إدراكه وزن الكلمة، والتساق الألفاظ في الوزن دليل في غالب الأحوال على الاتساق في قالب المعنى أو نوعه كالأنية والكثانية والتفصيل أو المفعولية.. فالكلام

(1) يرى الجابري أن لا فائدة في الجمع بين النحوي والموسيقى والهندس الرياضي، فلو سئل يوماً كانت فروع الرياضيات-

مبدأ اللغة والفكر في اللغة العربية

العربي شراً كان أو شهماً هو مصنوع الأوزان. ولا يخرج عن أن يكون ترتبها معينا للمصاحج موسيقية [والغالبية] بين نغمة الكلام وموضوعه قائمة واضحة هي اللغة العربية^(١٦). إن الطابع المنطقي للقولب التحوية العربية، كما يرى الجاهري، لا يمكن التثبت منه إلا بعدد مقارنة لا تخطر من خاطرت بين هذه القولب التحوية والقولبات الأرسطية: فالبعض يرى ارتباطها الوثيق، إن لم تكن القولب العربية قد استخلصت من مقولات أرسطو وإيجاد مصنوع للمقارنة يؤكد الجاهري أن طريقة التفويين بشكل عام تعتمد الاشتقاق، هذه العملية التي تؤخذ من صيغة الفعل أو مما هو في معناه كالمصدر. وعناية الاشتقاق لا تعطى للسمع، بل وضعت لها أوزان هي قولب منطقية بالنسبة إلى النحو والنحو، كالمقولات بالنسبة إلى المنطق واللغاطقية.

إن التفكير، إذن، هي اللغة العربية وهي اللغات السامية عموماً، ينطلق من الفعل عكس اللغة اليونانية واللغات الآرية، وهذا ما يسوع وضع جدول مقارنة بين «الجاهري» وما يحمل عليه هي منطق أرسطو، وبين «الفعل» وما يشتق منه هي النحو العربي^(١٧):

نحو أرسطو	مبدأ اللغة العرب
الجاهري	الفعل
الكلم	اسم المرة - اسمة التالفة
الكيف	اسم الويلة - الصفة المشبهة - أفعال التفضيل
الإضافة	
التمكن	اسم المكنة
الزمن	اسم الزمان
الوضع	أ
الملكية	أ
التعل	اسم العاقل
الانفعال	اسم المفعول
أ	المصدر
أ	اسم الآلة

(١٦) يه الجاهري إلى لقاء الجرس في كون البصريين يقولون إن المصدر هو أصل المشتقات عاكس الكهويين الذين يقولون بالعكس. والجاهري، بناء على ذلك، يرى أن الكهويين كانوا البصريين المتطابقين من طريقة اللغة العربية. وهذا، فيما اعتقد، حسم في أمر خاطر، ثم إنه يرى أن المصدر عند النحاة هو فعل من موز زمان، من هذا يجب التلبي إلى طبيعة الجملة الاسمية في العربية، فهي ليست موضوعاً وبمعدولاً كما في منطق أرسطو، ولكنها مبدأ وأصل؛ فالأمر هنا لا يتعلق بعمل معنى من المعاني على موضوع، وبالتالي إصدار حكم، بل يتعلق الأمر بالإخبار عن اسم ورجع الإثبات، به وهو في أصله «فاعل» مصدر منه «فعل»، أو «فعل» به وهو متلطف عنه، أما في الجملة اليونانية والأرياء، سموا فالأمر يتعلق بإصدار حكم بالبرهنة عليه، ولا يتعلق ما يجعله هذا التلبي من «فاعل»، إذ يجري اختزال الجملة العربية في بعدها الوظيفي الإخباري البهائي فقط، في حين تكون الجملة اليونانية ذات طابع برهاني إلهائي.

ومن الملاحظات التي استخلصها الجابري من هذه الفقرة هي أن غياب مقولات الإضافية والوضع والملكية من المشتقات النحوية العربية مرده إلى مرجعية لغوية ميتافيزيقية وحيدة. لا تستسيغ حمل هذه المقولات على الإنسان؛ لأن الدين يمنع ذلك؛ إنها تحمل فقط على الإنسان في التعبير اللغوي على سبيل النجاة؛ فالتلك هو الله وما يضاف إلى الإنسان هو من عند الله. وكذلك الوضع هو من عند الله. وبالتقابل فتلو مقولات أرسطو من المصدر واسم الآلة راجع إلى تصور فلسفي منطلقة أن المصدر عند النحاة هو ما يدل على فعل دون زمان. في حين أن العفلية اليونانية لتستبعد حدوث فعل خارج الزمان.

هذه خلاصة ما خرج به الجابري في تحليله للقرائب النحوية العربية، وهو يحاول دائماً التأكيد على معطى مبني وأولي، وهو أن اللغة العربية مجرد أساسي في الفكر العربي. إلا أن ما خرج به من خلاصات يحتاج إلى تسجيل بعض الالتفاتات النقدية، ليست الغاية منها إبطال ما قدمه الجابري. ولكنها إضافات وتوضيحات بانث أهميتها:

في البداية لا بد من التأكيد على أن الدراسات اللغوية العربية عموماً، والنحوية على الخصوص، اشتهت بالصدورية والتمتعيد لأنعدام التحيز المنهجي السليم للطائفة اللغوية. وغياب التجديد في مناهج الدرس والتحليل، فوقع الخلط في التفكير اللغوي. ولهذا فإني تناول للطائفة اللغوية في هذا السياق لا بد أن يضع أمامه هذه الإشارات.

ثم إننا نعتقد أن الجابري وهو يفاضل القوائيم النحوية العربية، لم ينطلق معاً بنفسه الانطلاق منه. وهو طرح الإشكالات الرثبيلية التي ينبغي التوقف فيها؛ فغاب عنه أن البحث في النحو العربي يطرح إشكالا عميقاً وهو مفهوم «النحو» في حد ذاته أولاً. والمادة النحوية والمعطيات اللغوية التي يقوم اللغوي بوصفها ذاتها. فلفظ «نحو» استعمل بكثرة في تحليل الجابري دونما تحديد. إنه لا تكفي إدانة النحاة القدماء حتى نطق أننا نبحث في موضوع النحو؛ إذ إنهم بإدخالهم أدوات ومفاهيم منطوقية في تعقيداتهم. واستطاع تراكيب لم تكن موجودة في القواعد اللغوية، ولم تتكلم بها العرب؛ لقد أعمل الجابري أن هدف الدراسة النحوية في عمومها موضع قواعد من شأنها تمييز الأشكال الصائبة عن الأشكال الخاطئة. فهي ذات معنى معياري. إذ لا تولي أي أهمية للملاحظة الصرف. وترى أن عليها أن تسن قواعد يدل ملاحظة وقائع. غير أن لا مجال للملاحظة وجهة نظر النحاة بحيث تبين أعمالهم بوضوح نيتهم في القيام بوصف حالات State الأكسمة، فيرتابهم برنامج لزامي⁽¹⁾. إن الدراسة النحوية بهذا المعنى ذات طابع نفسي - لغوي. وكذلك التي تطمح إلى بناء نماذج للاستعمال والإيراد. بكلمة واحدة، إن الجابري لم يكن ينظر إلى النحو باعتباره أداة واصفة تحاول تغطية المادة اللغوية وضبط السليم منها تحت توجيه فيود منهجية طبيعية في المجال التطبيقي ولا داعي للتضليل منها.

مبدأ اللغة والفكر في النحاة العرب

أما على مستوى المادة اللغوية، فقد غيب الجابري تساؤلات مهمة حول المعطيات التي نجدها عند القدماء، فكما يؤكد الدكتور الفاسي التهرني، فهذه المعطيات زائفة في بعض الأحيان (...). لقد طرح النحاة على أنفسهم، بكيفية ضمنية، مشكلة تحديد المعطيات التي كانت في متناولهم، فلم تكن هذه المعطيات ذات تمثيلية بالنسبة إلى وصفهم، ولا ذات دلالة بالنسبة إلى تاملاتهم. ولقد اتخذ بعض النحاة، مثل سيويوه، احتياطات الإشارة إلى أن ما يقدمونه في أمثلة يتناول ملاحظتين مختلفتين: فبعضه من «كلام العرب»، أي أخذ عن الأعراب وسمع منهم، بينما البعض الآخر «تمثيل ولا يتكلم به»، أي يؤنس به لأغراض التحليل دون أن يكون معطى لغويا حقيقيا¹¹⁴. إن هذه الاحتياطات لم يأخذ بها الجابري، فكانت ملاحظات على النحاة، خصوصا الخليل، ناقصة بل شريفة لم تميز بين النحو الواسف للمادة اللغوية بشروطها المذكورة، وبين قرامة التراث النحوي العربي في إطار الهم الثقافي العام الذي يهض المشروع ككل لتأسيسه.

وفي نقد الجابري لمنهج الخليل، يرى أن هذا الأخير قد حول اللغة العربية إلى بنية صورية محصورة، وهذا أمر مغاير لما هو واقع، فاستعمل الخليل مقولاتي التمثل والاستعمل في تصنيفه، غير داليل على انتزاعية اللغة لا على اشتقاقها، بل إن ما استعمل من العربية إلى الآن هو قليل جدا مقارنة بما لم يستعمل، أي التمثل، أضف إلى ذلك وهذا أمر أكدها في تحديد مفهوم النحو أن الخليل يصفه نحويا كان مستعمدا في التصنيف الوصف، ولم يكن في وقت من الأوقات يستعمل الألفاظ استنباطا، أما إضفاء موصفات «الرياضي» عليه، فيمتوجب الحذر، وأخذ الكلام في بعده الجازي الاستعاري لا الحقيقي الواقعي، كما أن ظاهرة الاشتقاق التي وظفها الخليل كانت مؤشرا على الحركية الداخلية التي تميزت بها اللغة العربية، ولم تكن أبدا عائق تطور أو تغيير. قال ابن جني متحدثا عن مبدأ التغير المتنازع على الظاهرة اللغوية: «... وهذا ونحوه مما يدل على ثقل الأحوال لهذه اللغة واعتراض الأحداث عليها وكثرة تغولها وتغيرها»¹¹⁵.

أما الحديث عن «لغة الكلام وموضوعه» أو موسيقية الألفاظ وما ذكره الجابري والباحث محمد المبارك من أن المعنى يدرك بالآن لا بالعقل، فعلى ما ندل عليه هذه الأحكام من سذاجة تحليل وضيق رؤية، وما يمكن أن تكونه وراسخا من «مؤثرات استشرافية» شعوريا أو لا شعوريا، بما تحمله من استهزاء بقدررة الإدراك العربي. على الرغم من كل هذا، لا بد من التنبيه إلى أن القول إن علماء العربية قد صوبوا معانيهم العامة ومقولاتهم المنطقية في أبنية وقوالب خاصة، لا يركبه الواقع اللغوي، إذ هي كلام العرب لنفسه ما يفرق هذا الادعاء، فعثلا كثيرا ما تأتي صيغة «فاعل» بمعنى «مفعول» أو «فعل» بمعنى «فاعل»، فكيف يدرك المعنى في هذه الحالة؟

أما المقارنة التي عقدها الجابري بين مشكلات النحو العربي ومقولات أرسطو، فهي في حد ذاتها خير معبر على أن تصوّره اللغوي مازال مشدوداً إلى التفكير الفلسفي القديم، خصوصاً الفلسفة اليونانية التي تعتبر اللغة اليونانية مقياساً للغات العالم. وعزل مقارنة الجابري تلك، لا نملك إلا أن نقول له ما قاله أبو سعيد السيرافي النحوي لثي بن يونس المنطقي في المناظرة المشهورة، قال له: «... لقد موّعت بهذا المثال ولكم عادة بمثل هذا التصويه (...) أنت إذن لمست تدعوننا إلى علم المنطق، إنما تدعوننا إلى تعلم اللغة اليونانية، وأنت لا تعرف لغة يوناني، فكيف سرت تدعوننا إلى لغة لا تعني بها؟ وقد علمت منذ زمن طويل، ويد أهلها، واتقرض القوم الذين كانوا يتفاوضون بها، ويتفاهمون بتصاريحها...»¹⁷. إن الترجمة اليونانية كانت النص الغائب لدى الجابري، بتوايها: وخلاصتها أن «اللغة اليونانية هي تركيبها وطرفها صادقة على كل لغات العالم؛ إذ إن هذه اللغات تجري على مقياس اليونانية»¹⁸. والسبب في حاجة إلى تأكيد أن هذه الأطروحات قد تجاوزها الدرس اللغوي الحديث، بل كشف ما تحمله من نزعات فلسفية ميتافيزيقية متخلطة. إلا أن الجابري حين لا أن يتجاوز معطيات الدرس اللساني الحديث، بل حتى متجزات تاريخ الفلسفة الحديثة، فخرج بطلاصات من الطبيعي أن تقتصر إلى استعراض التوصلات الإقناعية كإجماع غياب مقولة «الملكية» من الاشتقاقات النحوية العربية إلى القصور الإسلامي التي يحمل الملكية لله وحده، وكذا مقولتي الوضع والإضافة.

<http://ArchiveBeta.Sakhril.com>

كان لا بد، والحالة ما ذكرنا، أن يقع مثل ذلك الخلط والجابري مقتنع كل الاقتناع ببديله البرهاني الذي يتجاوز به «الأنظمة المعرفية التقليدية». هذا البديل الذي يستند في مرجعيته إلى التفكير الأرسططاليسي الذي خلط بين الدراسات اللغوية والدراسات المنطقية والميتافيزيقية.

إن اعتراضنا على مقارنة الجابري، وعلى اتهامه النحو العربي بالنزعة المنطقية، لم يكن ليغيب عنا علاقة النحو العربي بالتفكير اليوناني؛ إذ العلاقة ثابتة، ولكن لا يصل الحد بنا إلى القول بأن النحو العربي منقول بالكامل. أو على الأقل مشائر في منهجه وأصوله وقواعده بالتفكير الإغريقي. إن هذه القضية ليست منتهية تماماً كما أراد لها المستشرقون والوصفيون العرب. بل هي في حاجة إلى تحقيق تاريخي ونسقي متكاملين مع اقتناعنا بأن «دخول المنطق إلى النحو لم يعد في إيراد نتائج أو أوصاف جديدة في اللغة، وإنما التغيير حصل في العبارات والصيغ، وإلا فالنحاة المتأخرون مثل المتقدمين لم يخرجوا إلا في جزئيات قليلة عن كتاب سيبويه (...) ولم تعد حدود المناطق سوى أنها أدخلت الانعطراب على التفاهيم النحوية»¹⁹.

٢ - ٢ : أساليب البيان العربي وطبيعتها الاستدلالية*

إذا كانت القوالب النحوية، في رأي الجابري، تتضمن معنى المقولات المنطقية، فإن أساليب البيان العربي تشكل «برهان» الخطاب العربي. وأكثر أنموذج صارخ لهذه الحقيقة، مجهود السكاكي الذي مزج الحديث عن البيان في مفتاح علومه، بالحديث في الاستدلال، وهو مبحث منطقي صرف. ويرى الجابري أن لا ميسر لمواخذة السكاكي على ما اكتنف تنظيره من حشو وتجريد، وصل حد الترميز اليهم، لأنه يستحيل الفصل بين الخطاب المنطقي والخطاب البلاغي العربي في التعبير العربي. وهذا رأي لا نراه يتسبب على مجموع الخطاب البلاغي العربي بل يتعلق فقط، ببلاغة علماء الكلام وبلاغة القاطنة والفلاسفة بشكل محدد.

ونحن لا نختلف مع الجابري في حديثه عن الفرق الكلامية، خصوصا المعتزلة، وما بذلته لتشييد أركان البلاغة العربية لمواجهة مفكري إيجاز القرآن من الزنادقة والشعوبيين^١ فتهدت الجهود لتحليل الخطاب العربي من داخله بحثا عن «دلائل الإيجاز»، وكشفنا لـ «أسرار البلاغة» فاستكمل بذلك البلاغيون القسم الثاني من المنطق العربي، منطق اللغة العربية. فيرى الجابري أن التجاذب قد ابتدأوا العمل بتقنين الخطاب العربي وتحديد مقولاته وقوالبه المنطقية، وتعم علماء البلاغة عملهم ذلك ببيان وجود الإيجاز البلاغي والبرهان البياني وراء الجابري شكلا من أشكال «الفتح الاستدلالي» داخل الخطاب العربي، قوامه إخفاء الاختلاف وإظهار الانسلاف بواسطة حسيمة تامة، تصرف المستمع عن المناقشة والاعتراض، بل «تغمسه» ليتركس على التو ويستسلم له وسر هذا السحر الإيجازي يكمن في «التشبيه» الذي يعرض سلسلة متوالية من الشواهد الحسية التي تنتقل بالذهن من فكرة إلى أخرى، دون أن تترك للعقل فرصة السؤال! إن كثافة الصور البيانية في الخطاب البياني العربي تشغل السامع عن ملاحقة العلاقة بين المعاني قصد التثبيت والتحميص والمراجعة، وبالتالي تكون حاجزا أمام التفكير العقلي المنطقي الواعي. بكلمة واحدة، إن الخطاب العربي في بعده الاستدلالي، حسب الجابري، ذو طبيعة لغوية بيانية، بعيدا عن الطبيعة العقلية المنطقية، فما هي حدود هذا الادعاء؟

(١) المقصود بأساليب البيان العربي الشكل البلاغي وليس البيان على إطلاقه كما نأخذ في اللغة والفقه والنحو وكلام... وكما يمارسه المعتزلة أو الأشاعرة أو الحنابلة أو الطائفة أو السلفية فضاء ومحددان... على رغم أن هؤلاء، ينتمون إلى حقل معرفي واحد، حسب الجابري، هو النظام المعرفي البياني، وتسجل تحتها التمدد على التصديف ذاته فالحديث عن البيان بهذا المعنى ليس غائلا هذا! إذ التوصل في جميع شروبه ليس باستقلاليا في حيز ضيق، فالتمسك منهجيا عند الجانب البلاغي الاستدلالي، وماولنا الوقوف عند نتائج دراسة البركان الصابري لطبيعة الاستدلال البياني العربي، فلهذا وظلنا نركز شديد، لأن طبيعة الإنشغال من شأنها أن تجرنا إلى مناقشة قضايا فرعية لا نطعمها من صلب الدراسة.

أولاً، نؤكد مع الجابري أن التحدي الأول الذي وضعه القرآن في وجهه منكريه، هو إصباحه اللغوي، بقول أمين الطولي: «كانت الدعوة الإسلامية عملاً بلاغياً قوياً، أو شطراً واضحاً من هذا العلم. إذا اعتمدت على حكم نقدي، وقامت على رأي هي الفن القول، تنتهي به إلى هذا الصنف من الكلام العربي (القرآن) مثلاً لا يحتمل وفيه لا تال، فضيلته وهو من صنف كلامهم على سائر ما عندهم، وجاهرتهم بما جاهرتهم به، من عجزهم المطبق على أن يأتوا بعقده ولو ظاهرتهم التجن وأزهرهم أهل عصر، ممن نعلوهم كل فاطر بأهريه»^(١).

إن هذا الإعجاز بجذائته البيانية، لا يمكن أن يتحقق إلا بتصوير العاني الذهنية والحالات النفسية تصويراً حسياً تشخيصياً، انسجاماً مع المستوى الإدراكي التخيلي للإنسان^(٢). ولا يمكن أن نعتبر الأمر ضعفاً أو محاصرة تفكير، إلا أن تكون المرجعية اليونانية هي المحدد لنوع التفكير الذي نريده، والذي يحاول مشروع الجابري تكريمه.

ثانياً، إن العقل ليس معنى مدركة للجميع بطريقة واحدة - كما يذكر الدكتور طه عبد الرحمن - فانسجاماً مع التصور الوظيفي والتحول الذي يحكم الفكر الحركي المعاصر، يقتضي الأمر اعتبار العقل ضمانية إدراكية مطلقة تختلف باختلاف للكان والزمان والمعايير التي تشترط فيها بحسب الأهداف الرسومية للنظر العقلي: إن التفكير العقلي يمكن أن يكون علمياً أو أدبياً أو فلسفياً^(٣).

إن تناول الجابري للطريقة الاستدلالية كأساليب البيان العربي لم تعطيه الدقة العلمية والوقوف عند أصول الاشتغال العقلي داخل الخطاب البياني العربي، فجاءت أحكامه معيارية أمثلها شاعات فكرية واختيارات منهجية قبلية، فالجابري في حديثه عن طبيعة الأسلوب البياني واللغوي العربي عموماً، غفل أنه باعتبارها متكلماً للغة العربية، من حيث هي لغة طبيعية ولغته الأم بالذات كان يتناول من مخزون ذكري - بتعبير الدكتور الفاسي القهري، غير واع بجلي معرفته بتلك اللغة وملكتها فيها، ومخزونه هنا عبارة عن معجم ذهني - تسمي، وأنوات لغوية وبيانية تساعد على تمثل معاني الكلام وظيفية وأصواتية، وتحكم من ثم إدراكه اللغوي بمكوناته التحليلية، وليس الضوابط المنطقية الصارمة هي التي توجه إدراكه، والتي قد تساعد على تنظيم «قوسى الخطاب»، وليس في إدراكه معانيه، وخلق حوارية تواصلية بين مخاطب ومخاطبين.

هذا كله إدراك البيان العربي - فيما نعتقد - بطبيعته الاستدلالية، وليس التعادي في ممارسة نوع من السجالات العقلية «التقني» على الأسلوب البياني ورد أسسه إلى وعي مزعوم مستقى من عالم الأعرابي ومن مفهوم مبسط للبيان.

(١) انظر: التصوير الفني في القرآن، سيد قطب، دار الشروق، بيروت، ص ١٢٢ وما بعدها.

2 - خاتمة

انطلق الجابري في تناوله لتحديدات اللغة والفكر في الثقافة العربية الإسلامية من مسلمة مبردها، أن للغة علاقة بالفكر، وهذا مبدأ عام لا يقار عليه، إلا أن تتبعنا لمستويات التحليل التي اقترحتها الجابري، والتي عرضناها في هذه الدراسة، جعلنا نخرج بخلاصة مفادها أن تحليل المشروع استكشف عن تقديم أدوات مفهومية تساعد على الربط بين ذلك المبدأ ومفرداته التفصيلية، فتم الربط البسيط بين اللغة والصور العالم بشكل انطباعي سهل، وهنا لا يسعنا إلا التأكيد على أن مجهود الجابري، وهو يسعى إلى وضع إستمولوجيا خاصة وتأسيس عصر التدوين الجديد، لا يمكن أن يكتسب مشروعيتها الأولى إلا بتأسيس العلاقة بين اللغة والفكر في الثقافة العربية الإسلامية على أسس معرفية وتطورية ومنهجية متجردة بعيدا عن الإسقاطات والانتقاء في توظيف النصوص، والتعليق بصفة التجريد لا يعني سوى النظر العفلي المتزن والمميز للظواهر بعضها عن بعض.



هوامش البحث

- 1 اللغة ومشكلات المعرفة، نعام القلوسسكي، ترجمة: د. حورثان قرياقان المزيني، سلسلة المعرفة الفلسطينية، دار لويبال للنشر، الطبعة الأولى، 1990، ص 61.
- 2 Edward Sapir, culture, language and personality, university of California press, 1963, p69.
- 3 عن: معرفة الآخر: مدخل إلى المفاهيم النقدية الحديثة (الفلسفة، اللغويات، الميثولوجيا، التفكير)، عبد الله إبراهيم وسعيد الشامي، وهي: دواء - المركز الثقافي، الطبعة الأولى، يوليو، 1990، ص 19 و 20.
- 4 تكوين العقل العربي، محمد عابد الجابري، المركز الثقافي العربي، الطبعة الرابعة، سبتمبر، 1991، ص 37.
- 5 المرجع نفسه، ص 40.
- 6 المرجع نفسه.
- 7 في التعامل مع مصطلح «علم» لا بد من التنبيه إلى أن الجابري يشير بين تعريف العلم والفكر. وهو ما ظاهراً به علماء العربية، ومن إنتاج العلم بهذا، فقد بين العلم والفكر معاً أن العلم جاهل، وأن فكرة الفنون، أي العالم، لا تعبر أو تتكاد في القاطبة وحدهم والفكرية - الأمر بإنتاج إذن جميع الفنون الفكرية العربية الإسلامية، واستندته إلى فروع وأشكال كل منها - ففهم من بين العلم والفكر، مستنداً بنفسه أو بفكره (الفكر) «تكوين العقل العربي»، ص 33-34.
- 8 وعلى المنهج «تكوين العقل العربي» على هذا الترابي يكون «مطلوب» إن العلم جاهل، وإن العلماء يكونون «بواسطة الفنون» لا غير «مطلوب» غير «مطلوب» فإنها، إذا لم يكن العلم جاهلاً في لغة العرب، وفي الفضاء الفكري للأجانب، ولا كان جاهلاً في القرآن، أي في «التيارات» الموجودة لتحويل الجاهل إلى «فكر» أي إلى «معارف» «معارف» في «العلم» العربي، في «العلم» الإسلامي، (الفكر) «تكوين العقل العربي» جريدة النوازل الثقافية (الطبعة 33) العدد 294، الصفحة الخامسة، مقال د. عزيز العظمة يناقش د. محمد عابد الجابري في تاريخه العقل العربي ونقد العقل.
- 9 تكوين العقل العربي، ص 61.
- 10 المرجع نفسه، ص 61.
- 11 المرجع نفسه، ص 62.
- 12 المرجع نفسه، ص 61.
- 13 المرجع نفسه، ص 62.
- 14 انظر: «مناهج التأليف» عند العلماء العرب - قسم الأدب - د. مصطفى الشكعة، دار العلم للملايين، بيروت، فبراير، 1977م.
- 15 انظر: الفلسفات واللغة العربية، مناهج تركيبيية وملائية، الكتاب الأول، د. عبد القادر القاسي القهري، دار لويبال للنشر، الطبعة الأولى، 1988م، ص 11. (يذكر التنبيه إلى أن القاسي القهري طرح تلك التساؤلات في سياق نموذج أساسي تحليلي محدد، واستندنا لهذا الأمثلة هنا، لرجو ألا يفهم منه الخلط بين السياقات. ولكن ذلك أن من اقتادنا بأن مقاربة تلك الأمثلة يساعد في حد كبير في تناول علاقة اللغة والفكر ثقافياً أساسياً مبنيهاً، إضافة إلى أنها أمثلة نطعم بها اقتراحاً بدلاً ليس إلا).
- 16 تكوين العقل العربي، ص 61 و 62.
- 17 تكوين العقل العربي، ص 61 و 62.
- 18 لغة الثقافة وحداثتها العربية، محمد الجارالله، دار الفكر، بيروت، 1975م، ص 28 و 29.

- 17 مدخل المساهمات موسيّر، د. مبارك حنون، دار توفيق للنشر، الطبعة الأولى، 1٩٩٧م، ص 21 و 22.
- 18 المساهمات واللغة العربية، القاضي الشهري، 82 و 83.
- 19 الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، مطبعة محمد علي التجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 1٩٩١.
- 20 الإمتاع والمؤانسة، أبو حيان التوحيدي، اختار النصوص وأعدّها: الدكتور إبراهيم الكيلاني، دمشق، 1٩٩٥، ص 1٥٥ و 1٥٦.
- 21 نتائج البحث في اللغة، د. تمام حسان، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ص 2٢.
- 22 النحو العربي ورسائله بالفكر اليوناني - الجانب التاريخي ١ - القرن الإبراهيمي أبو زيد، مجلة لمختلف المغربية، مجلة فصلية للثقافة، عدد 2، سنة 1٩٩٢-1٩٩٣م، ص 1٠٩-١٢١.
- 23 نتائج في النحو والبلاغة والتفسير والآداب، أمين الخولي، دار المعرفة، الطبعة الأولى، 1٩٦1م، ص 98.
- 24 في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، الدكتور طه عبد الرحمن، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، يناير 1٩٩٩م، ص ٦٦.



علم النص

أسس المعرفة وظيفاته النقدية *

د. جميل عبد الجيد حسين (٥)

ملخص (١)

يبلور مبدأ «دراسة اللغة في الاستعمال» الجانب الأكبر والأهم من جوهر «علم النص» وما يحقّقه من نقلة نوعية، ذلك أن هذا المبدأ يعني الانتقال من دراسة اللغة في نظامها الافتراضي إلى دراستها في تجليها الطبيعي، حيث يستعملها الناس إنتاجاً ولقناً في مواقف ما من أجل التواصل والتفاعل.

وهم في هذا إنما يستعملون نصاً، قد يتجسد في مادة - منطوقة أو مكتوبة - كبيرة مثل: رواية، مسرحية، مجلد، أو في مادة صغيرة في شكل جُمْل أو جملة أو شبه جملة مثل: «اليوم طمر وغدا أمر» للبيع، أو في مادة أصغر كالكلمة المفردة مثل: «مفلق حريق»، إذ لا اعتبار للحجم أو الكم، وإنما الاعتبار أن المادة قبلت أو كُتبت على نية الاتصال، و من ثم قد «إن الخاصية الأولى للنصوص من باب أولى هي كونها ترد في الاتصال»^(١)، وعلى هذا تعامل علماء النص مع النص بوصفه حدثاً اتصالياً أو واقعة اتصالية، والناس في استعمالهم للغة - أو بالأحرى النصوص - يعارضون إجراءات في الإنتاج تسعى للوقاية، بإشراط أو مقننات الميثاق، بغية النجاح في تحقيق المقاصد، وهم يعارضون - أيضاً - إجراءات في التكفي، بغية فهم أو استيعاب ما يتقوّن، مما يطرح سؤالين جوهريين في «علم النص»: ما إجراءات استعمال النصوص إنتاجاً واستيعاباً؟ كيف تحقق النصوص وظيفة التفاعل الإنساني؟

(٥) كلية الآداب - جامعة طرابلس - جمهورية مصر العربية.

وقد أسهم في صياغة هذين السؤالين والإجابة عليهما التقدم التعرفي الذي حدث في علوم مختلفة، خاصة علم اللغة الاجتماعي وعلم النفس الإدراكي وعلوم الحاسب الآلي، مما جعل لهذه العلوم أثرا عميقا في تطور «لسانيات النص»، يقول دي بوجراند في رسدته لتطور لسانيات النص: «وكانت سنة ١٩٧٢ بشيرا بمرحلة جديدة من البحث في اتجاه نظريات بديلة مما سبقها في حقل اللسانيات، أكثر مما كانت مراجعة للنظريات القديمة». وجاءت المؤازرات الجديدة نقدا لأسس الدراسات التحويية المثبتة على الجملة، فأتت إلى مقترحات وأفكار جديدة... وأعلنت اللسانيات الاجتماعية معارضتها للتجريدات القديمة غير المرتبطة بموقف ما، وأشارت إلى ضرورة التفاعل الاجتماعي في داخل الجماعة القوية... وواجه المشتغلون بالحاسب الآلي مطالب عمليات معالجة اللغة الإنسانية في الحاسب الآلي... واستقر علماء النفس على دراسة الذاكرة... التي أصبحت آخر الأمر مهمة بالنسبة إلى التخصص... هذه المطالب العلمية المتبادلة بين النظريات والتمازج كانت الدافع الأكبر في مجال تطور لسانيات النص. ومن الواضح أن هذه العلوم تسعى إلى تحقيق ما هو أكثر من مجرد وصف بنات الجمل، فهي تهتم بالعمليات التي بواسطتها يتحقق استعمال اللغة الإنسانية^{١٢}. ويدفع الاهتمام بهذه العمليات «علم النص» إلى نظرة أكثر شمولية، بحيث يتسع لدراسة النصوص بمختلف أنماطها، ومستوياتها (التحويية والدلالية، والتداولية) وأبنيتها، ووظائفها، بحيث يستوعب إنجازات العلوم المختلفة التي تسهم في الكشف عن هذه العمليات، مما يجعل هذا العلم يركز بهذا تكافؤ العلوم، من ثم يكون سمته الأول أنه «مدخل متداخل الأنثروبولوجية» على حد تعبير هانز نيك الذي شرح - بشيء من التفصيل - علاقة علم النص بعلوم البلاغة واللغة والاجتماع والتاريخ والأنثروبولوجيا، وعلم النفس الإدراكي، وعلم النفس الاجتماعي وغير ذلك^{١٣}.

ونأخذ علاقة «علم النص» بعلمي «البلاغة واللغة» وضعنا خاصا، حيث يتداخل هذان العلمان مع «علم النص» تداخلا يفضي إلى إمكان عد «البلاغة» الصورة الأولى القديمة لـ «علم النص»، وعد «علم اللغة» - في حال اتساعه - الصورة الحديثة المعادلة أو المطابقة لـ «علم النص». ذلك أن البلاغة - في التراث اليوناني - قد انشغلت بمسائل تدخل في صميم «علم النص»، حيث قُبلت في دروسها للخطابة بأهمية استثمار الخطيب لمعارف جمهور المستمعين ومبولوجي من أجل النجاح في وظيفة الصابية جد مهمة، ألا وهي «الإقناع». فقد «كانت البلاغة تعد فن الاستخدام الجيد... فالبلاغة لها في الأصل - كما يبين الاسم - أهمية خاصة بالنسبة إلى خطاب الخطيب أمام المحكمة أو الاجتماعي الشعبي... إن الأمر في البلاغة يتعلق بصورة موجزة للكتابة باستعمال واع وهداف ومعال لمعارف جمهور المستمعين وآرائهم ورغباتهم من خلال سمات نصية خاصة، أو الطريقة التي يتحقق من خلالها هذا النص في الموقف الاتصالي»^{١٤}.

كما أنه من أجل تحقيق الوظيفة الإقناعية عُتبت هذه البلاغة بمناسبات تتصل بـ «إنتاج النص» وبنيتها العامة، يقول فان ديك: «والحق أنه من أجل هذا التفاعل الإقناعي الاتصالي قد أوليت بنية النص (الخطاب) نفسه عناية خاصة، بل إن الجوانب الأخرى للقضية (العملية) الكلية قد روعيت أيضا - على سبيل المثال مراحل متعددة في أثناء الطور على الفكرة (الثيمة) المناسبة (inventio)، واختيار موضوعات متعددة وتنظيمها داخل بناء الثيمة (dispositio)، وبناء (أسلوب... إلخ) المنطوق ذاته (elocutio) والطريقة التي يعرض من خلالها (pronuntiatio) والإسقاطات الجيبية والأبنية الإدراكية هي الذاكرة (memoria) (مع الكلام المحفوظ)»^{١٢}. وبعبارة أوضح: لقد كانت عمليات إنتاج الخطبة عند أرسطو طقسا، هي- حسبما استخلصها بارت^{١٣}:

١ - الإيجاء: إعداد الأفكار.

٢ - الترتيب: ترتيب الأفكار وتوزيعها على مدار الخطبة.

٣ - العبارة: الصياغة المنطقية البليغة (وجوه الزخرفة والتحسين).

٤ - الإيجاء: استخدام الحركات والإشارات (مسرعة القول).

٥ - الذاكرة: الحفظ والاسترجاع.

كما عد أرسطو مكونات النص (الخطبة) أربعة تُرتب على النحو التالي^{١٤}:

١ - الاستهلال. ٢ - البعد أو العرض. ٣ - الاستنتاج أو البرهنة. ٤ - الخاتمة.

لكل هذا، رأى فان ديك أنه يمكن أن تعد البلاغة السابقة التاريخية لعلم النص^{١٥}، لكن اختزال بلاغة أرسطو (الخطابة) في مراحل زمنية ثلثية - حتى انحصرت في العملية الثالثة (العبارة)، بحيث أصبح مفهوم هذه البلاغة متصفا على وجوه الزخرفة - جعل فان ديك يستبعد «البلاغة» بمفهومها الأخير الضيق، ليؤثر عليها «علم النص» ذا المفهوم الأوسع، يقول فان ديك: «إلا أنه لما كان اسم البلاغة يرتبط غالبا بأشكال ونماذج أسلوبية معينة، وأشكال ونماذج أخرى، فإننا نؤثر المفهوم الأكثر عمومية، علم النص»^{١٦}.

على أن فان ديك يقدم للأشكال البلاغية التي عُتبت من قبل «وجوه الزخرفة»، تصورا نظاميا جديدا من منظور «علم النص». بوصف هذه الأشكال أبنية نصية خاصة لها وظيفة اتصال أكثر عمومية، ويمكن أن ترد في أنماط نصية شديدة التباين^{١٧}. وقد شمل تصوره للأبنية البلاغية: العمليات والمستويات والمجالات والقيود. أما العمليات، فهي أربع:

١ - الإضافة. ٢ - الحذف. ٣ - النقل. ٤ - الإحلال.

ويمكن أن تفسر العمليات بطريقتين، ابتداء بوصفها عمليات نظرية مجردة لوصف أبنية متعددة وعلاقاتها فيما بينها، ثم بوصفها «إجراءات إدراكية» Cognitive Procedures متعددة لإنتاج المنطوقات وتفسيرها التي تشمل على هذه الأبنية البلاغية^{١٨}، وتتم هذه العمليات

على المستويات الصوتية والصرفية والمعجمية والنحوية والدلالية وهي مجالات اللغة والتركيب والجملة والتتابع والنص، ويؤخذ بعين الاعتبار فيود، مثل مكان العملية من النص ونسبة شيوعها وغير ذلك. وهكذا تقوم نظامية الصور أو الأبنية البلاغية على البارامترات (العناصر) الآتية:

(أ) مستوى، الفونولوجيا، المورفولوجيا/المعجم، النحوي، الدلالية.

(ب) نمط العملية (الإضافة، الحذف، التبديل، الإحلال).

(ج) مجال العملية (الوحدات المعنوية).

(د) فيود أخرى للعملية (المكان، الشيوع... إلخ) (١١).

وفي ضوء هذا فإني أرى خريطة تشمل بعضا من الأشكال البلاغية، تتخذ المستوى اللغوي أساسا، ثم تبحث داخل كل مستوى العملية يُحدد مجالها (١٢). ومن الأهمية بمكان أن نؤكد ما أكده فاني ديك في دراسة الأبنية البلاغية وغيرها، من وجوب مراعاة مبدأ «النسبية». استنادا إلى ما يصلح في موقف محدد بالنسبة إلى متكلم أو سامع محدد، وبالنسبة إلى نمط نفسي محدد... إلخ (١٣).

أما من علاقة «علم النص» بـ «علم اللغة»، فإن الأخير هو الأساس الذي بُني عليه «علم النص». كما أن علم اللغة الاجتماعي وعلم اللغة النفسي يشاركان «علم النص» في مهامه ويسهمان في الإجابة عن أسئلته، فهو أن «علم اللغة» لم يتطوّر كمنشأة أو وصف أشكال وأبنية نصية تشغل مركزا جوهريا في «علم النص»، بل «علم اللغة» - على سبيل المثال - لا يناقش حتى الآن إلى حد كبير بطريقة غير مباشرة أو بصورة عامة أبنية نصية بلاغية أو أسلوبية أو أدبية أو جدلية أو سردية (١٤). كما أن «علم اللغة نادرا ما عُنِيَ بوصف أنواع مختلفة من أشكال الاستعمال اللغوي. مثل: نصوص تحدد فيها - مثلا - السمات الخاصة للمحادثات ونصوص الإعلان والنقارير الصحفية وكتابات الدعاية والعقود والقوانين وإرشادات الاستخدام... إلخ. والوظائف المختلفة لكل منها» (١٥). وقد اتخذ دي بوجراند وديريسلر من نوع استعمال النصوص (الدورية، قانونية، إعلامية... إلخ) مبرزا معقولا لإنشاء «علم النصوص»، إذ إن هذه النصوص على شوعها تتفق في خصائص وتختلف في أخرى، من ثم فـ «إنه يبدو معقولا الحاجة إلى علم النصوص، الذي يجب أن يكون قادرا على وصف أو شرح كل من القواميس الجامعة والخصائص الفارقة بين هذه النصوص أو النماذج النصية» (١٦).

وإذا كان يمكن لعلم اللغة أن يتسع نظريا وتجريبيا اتساعا يمكنه من وصف الأبنية والأشكال النصية المختلفة، فإنه يصبح - حريثا - معادلا أو مطابقا لـ «علم النص». لكن يبدو أن أغلب اللغويين يرفضون هذا الاتساع حفاظا على فيود أو حدود التخصص، وهو ما يفسح في المجال لقيام علم مستقل (علم النص)، يقول فاني ديك في نهاية عرضه للعلاقة

بين الطرفين، ويعد هذا العرض للعلاقات بين علم النص وعلم اللغة تشبيهاً بشكل تلقائي إلى النتيجة القائلة بأن علم اللغة وعلم النص يمكن أن يتطابقا إذاً يمكن أن يتسع علم اللغة وأن يتشعب نظرياً وتجريبياً، وأمكن أن يصف التلاعب النصية المذكورة ووظائفها وأثارها. بيد أنه على نحو معاكس، كما يتحقق استقلال علم الأدب من اهتمامه الخاص بأبنية النصوص الأدبية ووظائفها، يمكن أن يدافع أغلب اللغويين في الوقت الحاضر - كذلك - عن اقتصر علم اللغة على الخصائص اللغوية بصورة أخرى في النظام اللغوي والاستخدام اللغوي، أي علم النحو. وبذا يفتى مجال كافٍ لعلم النص مستقل لدراسة الخصائص الأخرى للمنطوقات والشكال الاتصال^(١٢٤).

١-٦ :

تُستخدم كلمة نص (Text) في اللسانيات - حسبما يذكر هاليداي ورفقة حسن - ليشير إلى أن أي مقطع - منطوق أو مكتوب وأياً كان طوله - يشكل كلاماً متكاملاً^(١٢٥). فالترابط هوام النص أو هو - على الأقل - شرط أول لكي يكون الكلام نصاً، ويؤكد هذا كثير من تعريفات «النص» لدى علماء لغة النص، فـ «النص» عند هاريج «ترابط مستمر للاستخدامات المنتجعية التي تظهر الترابط النحوي في النص»^(١٢٦). وعند هالبريش «تكوين حتمي يحدد بعضه بعضاً... إلا تستلزم عناصره بعضها بعضاً لفهم الكل»^(١٢٧). وعند برينكر «تتابع متتابع من علامات لغوية أو مركبات من علامات لغوية لا تدخل (لا تتضمنها) تحت أي وحدة لغوية أخرى (أشمل)»^(١٢٨). ويتضمن الترابط من الإجراءات ما يكون به «ظاهر النص Surface text» مبنياً بعضه على بعض نحويًا. وما يكون به «عالم النص Textual world» مبنياً بعضه على بعض دلاليًا، ومن ثم يكون النص مسبوكونا محبوكونا، والكلا الترابطين معياران، «السبك Cohesion والتحيك Coherence»^(١٢٩).

أما السبك، فهو يختص بالوسائل التي تتحقق بها خاصية الاستمرارية في ظاهر النص Surface text. وتعني بظواهر النص الأحداث اللغوية التي تتعلق بها أو تسببها في تصاقها الزمني، والتي نطقها أو نراها بما هي كم متصل على صفحة الورق، وهذه الأحداث أو المكونات ينتظم بعضها مع بعض تبعاً للمباني النحوية، ولكنها لا تشكل نصاً إلا إذا تحققت لها من وسائل السبك ما يجعل النص محتفظاً بكونيته واستمراريته. ويجمع هذه الوسائل مصطلح عام هو الاعتماد النحوي grammatical dependency^(١٣٠).

(١٢٤) السبك والتحيك هما العبارتان الأولى من معاني النصية السبعة عند دي بورجارد وبريسلو. أما بقية المعايير فهي: اللغوية Semanticity، القبلية Acceptability، التصدية Intentionality، التماس Intensity، الإعلامية Informative. انظر: دي بورجارد، النص والخطاب والإجراء، ص ١٠٤ - ١٠٥.

ويمكن إجمال أبرز وسائل السبك فيما يلي^(١٠).

أولاً - التكرار Recurrence:

١ - التكرار التام أو المحض Full recurrence: تكرار اللفظ والمعنى والمرجع واحد، وذلك

كتكرار اسم «سلمى» في قول العزرائي القديم:

تبارك لى عافيت بلى خيال
أبح عليها كل أنحصر فطال
وغمسب سلمى لا تزال ترمى طلالاً
من الرخش أو بوضاً موشاة بحلال
وغمسب سلمى لا تزال كعمهدنا
بوانيز الحزنى كى أو على رى أو عال
لى سلمى إذ شريك مناصبها
وجهداً كجهد الرئير ليس بمحطال

٢ - التكرار الجزئي Partial recurrence: وذلك بـ «الاستخدامات المختلفة للجزء اللغوي»^(١١)

كاستخدام مادة «شبر» في قول الشاعر:

فدح الرعيل فبأوعيدك ضار
أفدين أسحابة السحاب ضار

٣ - تكرار المعنى واللفظ معطيلين، ويشمل الترادف وشبه الترادف synonym, near

synonym، والصياغة أو العبارة الموازية Paraphras كقولنا: «لا إله إلا الله وحده لا شريك له».

٤ - التوازي Parallelism، وذلك بـ «تكرار البنية مع ملأها بمناصر جديدة»^(١٢). كما في قول الشاعر:

فوجهك كالنار في ضوئها
وقلبى كالنار في حمرها

ثانياً - التصاحبة المعجمية Collocation، وهي «وجود مفردات معا على نحو مطرد»^(١٣) مثل: الليل

والنهار، الشمس والقمر، النكة والضحك، القوس والسهم، الشعر والشاعر، والأسلوب والقارئ.

ثالثاً - الإضممار Pronominalization، استلخدام ضمير يحيل إلى سابق Anaphora، أو يحيل

إلى لاحق Cataphora (كما في ضمير الشأن).

رابعاً - الحذف Ellipsis: وهو استبعاد العبارات السطحية التي يمكن لمحتواها المفهومي أن

يقوم في الذهن أو أن يوسع أو أن يعمل بواسطة العبارات الناقصة»^(١٤). وذلك كما في قوله

تعالى: «شهد الله أنه لا إله إلا هو والملائكة وأولو العلم قائماً بالقسط لا إله إلا هو العزيز

الحكيم»^(١٥)، على تقدير: «شهد الملائكة وشهد أولو العلم».

(١٠) سورة آل عمران: الآية ١٨.

خامساً - الربط Junction، وذلك باستخدام القاطع وأدوات تقيد:

١ - مطلق الجمع Conjunction، مثل: وأو المطفئ، أيضاً، علاوة على ذلك، فسيق هذا، إضافة إلى هذا.

٢ - التخيير Disjunction، مثل: أو، إما ...

٣ - الاستثناء Contrajunction، مثل: لكن، مع ذلك، رغم هذا.

٤ - النتيجة أو التخيير Subordination، مثل: لأن، من ثم، بناء على هذا، إذن، نظراً لـ ...

ويتميز سطح النص الشعري - فيما يرمضه فان ديك - بأشكال متعددة متوقعة من التكرار الصوتي Phonological، حيث البنيات للوزونة Metrical structures التي تقوم على تكرار أوزان بعدد معين ثابت (النظام العروضي Prosodic system)، وبنيات أخرى تقوم على التكرار الصوتي Phonematic recurrence، القافية Rhyme وبتناس البداية Alliteration وتجانس الصوت Assonance. وإذا كانت هذه التكرارات الصوتية تسهم في تحقيق الشعرية - فبأنها يوصفها علاقات صوتية رابطة بين طرفي التكرار تسهم في تحقيق النصية أيضاً^(٢٦).

إن وسائل السبك لا تنفصل بأي حال من الأحوال عن المعاني والمفاهيم التي يطرحها عالم النص أو ينشئها في ذهن القارئ، أو القاصد والوظائف التي يرمي النص ومسامحه لتحقيقها. فالتكرار التام - على سبيل المثال - قد يكون محاكاة أو تجسيداً لتكرار المعنى أو الحدث في عالم النص، فقد رأى دي بوجراند وبريسلر في إحدى قصائده التي سون Tennyson أن تكرار لفظة (Break) ثلاث مرات متوالية قد جسدت حركة تكبير أو تعظيم الأصوات على الصغر، فكان هذا التكرار بمثابة أيقونة^(٢٧). وقد يشبه هذا التكرار، التكرار المتوالي للفظ «مطر» وهي أكثر من مقطع من قصيدة «أنشودة المطر» ليدر شاكر السياب. كما يشير دي بوجراند وبريسلر إلى أن «التوازي، قد يمكن الاتفاقاً بين مجموعة من أفعال أو أحداث متعددة. وذلك كما هي: سرق بحارنا، حارب سواحنا، حرق مدينتنا. فالأحداث والأفعال هنا متعددة، لكنها واحدة من جهتي الفاعل والمفعول، فهي متسوية إلى فاعل واحد كما يشتملها مفهوم واحد (إساءة استخدام القوة)، وقد جاءت البنية النحوية كذلك فهي على تعددها واحدة، كما أن قلب هذا التوازي قد يعكس قلب المحتوى، وذلك كما هي: أعداء في الحرب، هي السلام أصدقاء، فهنا تكرار للبنية على جهة العكس، والمحتوى كذلك معكوس^(٢٨). وفي القرآن الكريم نجد - مثلاً - هي قوله تعالى: ﴿لَقَدْ أَنشَأَ مِن لَّدُنَّكَ وَتَرَعُ مِن لَّدُنَّكَ وَتَرَعُ مِن لَّدُنَّكَ وَتَرَعُ مِن لَّدُنَّكَ﴾ (٢٩) براكيب واحدة لأفعال أو أحداث مختلفة متضادة، لكن وحدها بينها جهتا الفاعل (الأنبياء عز وجل)، والمفعول (الشبهة الإلهية). كما نجد في الشطر الشعري «أسد عليّ» وفي الحروب نظاماً قلباً لكن من التركيب والمحتوى.

(٢٦) سورة آل عمران، بعض الآية ٢٦.

وعلى هذا النحو ينبغي إدراك أن السبيل المأخوذ بعين الاعتبار أو الذي يسهم في تسمية النص، إنما هو السبيل المبني على ترابط المفاهيم في عالم النص، فحينئذ يكون تسمية النص انعكاساً لهذا الترابط، وتكون وسائل السبيل مؤشرات ظاهرة تشير إلى ترابط عالم النص، يقول دي بوجراند: «إن الفردات Words أو مجموعات الوحدات المكونة من الكلمات Words group units، إنما هي عبارات Expressions، أي أسماء سطحية Surface للدلالة على مفاهيم وعلاقات تحتية Underlying»^(١).

كما نجد براون ويول بعد عرضهما لوسائل السبيل عند هليداي ورغبة حسن، يطرحان سؤالين: «أولاً: هل يحتاج النص إلى مثل هذا الترابط على مستوى الأدوات حتى يكون نصاً ثانياً، هل وجود مثل هذا الترابط على مستوى الأدوات كاف لضمان اعتبار النص نصاً؟»^(٢)، وبعد مناقشة يخلصان إلى الإجابة بالنفي عن كلا السؤالين، فلا وجود أدوات السبيل في حد ذاتها يضمن تحقق التسمية، ولا انعدامها يعني - بالضرورة - انعدام التسمية. ونجد أمثلة توضح هذا الأمر ولتؤكد عند هان ديلا^(٣).

(١) - جون أيزب: إن استخدام هي عاصبة تيرلاندر.

٢ - ولأن جون لم يكلف نفسه عناء العمل، فإن القمر يدور حول الأرض.

(ب) ١ - إن استخدام هي عاصبة تيرلاندر عند سكتانها ٨ فلايزن تسمية.

٢ - سؤال: أين تروي أن تلعب في عطلةك هذا الصيف؟

جواب: من المحتمل أن أسافر إلى أيرلندا.

فمثلاً (١) غير مقبولين وغير مترابطين دلاليًا. رغم وجود أداة سبيل. ومثلاً (ب) مقبولان ومترابطان دلاليًا، رغم عدم وجود أداة سبيل. ومن ثم يجب الانتباه إلى «التمييز بين العلاقات المعنوية، القائمة بين مكونات النص من جهة، والأدوات المعبرة عن هذه «العلاقات المعنوية، داخل النص من جهة أخرى»^(٤). فما أدوات أو وسائل السبيل - والمؤسس على الترابط الدلالي - إلا ظاهري يعكس باطنًا، أو علاقات في ظاهري النص تشير إلى علاقات في عالم النص.

: ٢ = ١

ويختص برصد الترابط والاستمرارية في عالم النص معيار «التحيك Coherence»: «وهو يتطلب من الأجزاء ما تشكك به عناصر المعرفة، لإيجاد الترابط المفهومي Conceptual connectivity واسترجاعه»^(٥)، أو هو، بعبارة أكثر تفصيلاً: «يعنى بالطرق التي تكون بها مكونات العالم النصي (هيئة المفاهيم والعلاقات التي تحت سطح النص) مبنية بعضها على بعض ومترابطة. ويمكن تعريف المفهوم Concept بوصفه هيئة المعرفة (المحتوى المدرك-

(Cognitive) التي يمكن استعادتها أو تشييدها بدرجات متفاوتة من الوحدة والاتساق في العقل. والعلاقات Relations هي حقائق وعمل بين المفاهيم التي تظهر معا في العالم النصي. وتعمل كل حقة وعمل نوعا من التعيين للمفهوم التي ترتبط بها^(١١). ويمكن إجمال أبرز العلاقات الحابكة فيما يلي^(١٢):

١ - السببية، وذلك كما هي قوله تعالى: ﴿فَقَالَ لَهُمْ رَسُولُ اللَّهِ نَاقَةُ اللَّهِ وَسَكْبَاهَا فَكُنَّوهُمْ فَعَرَّوْهَا فَمَدَّمْ عَلَيْهِمْ رِيْهُم بِذَنبِهِمْ فَسَوَّاهُمْ﴾^(١٣). وقوله تعالى: ﴿لَوْ كَانَ فِيهِمَا آلَةُ إِلَّا إِلَهُ الْمُسْلِمِينَ﴾^(١٤).

٢ - الزمنية، مثل: عاد جون إلى منزله في الساعة السادسة، وتناول عشاءه في الثامنة.

٣ - الإيمانية، كما هي قوله تعالى: ﴿وَأَنَّا أَوْفَىٰ أَصْحَابِهِمْ نَعْلًا أَوْ يُكْفَرُونَ﴾^(١٥).

٤ - المقارنة، كما هي قول الشاعر:

أَنْتَ إِذَا جِئْتَنِي ضَامِكٌ أَبْدَأُ

وَقَدْ إِذَا جِئْتَنِي دَامِكٌ أَعِينُ

٥ - التضمن، ويشمل علاقة الكل - الجزء، والعلاقة الملكية. وذلك كما في هذا القطع القصصي الذي استشهد به فلان ديك، **التلذذ كثير** وأصل طريقها إلى المكتب هي كلابيون في هذا الصباح الباكر، وهي تلعب بالألعاب، وهي الترجمة، والكاتب، واتجهت نوا إلى غرفة العمل، فوضعت قبعاتها، وركبت وجعلها يدركت عليه مشغولاً، ثم جلست إلى اللطيفة (في الترجمة، الطويلة). لقد كانت حقيبتها معدة في توقيت، وكانت مشغولتها باردة كالتلحج والمحبيرة مطروقة، إلا أنها لم تكن رغبة في العمل....

فالمكتب مفهوم أعم يتضمن الغرفة واللطيفة، واللطيفة تتضمن المحبرة، والوجه جزء من شطرنج، والقبعة والسحوق والحقيبة ممتلكات لأمر^(١٦).

٦ - الإجمال - التفصيل، وذلك كما هي قوله تعالى: ﴿يَوْمَ يَأْتِ لَا تَكَلِّمُ نَفْسٌ إِلَّا بِإِذْنِهِ فَمِنْهُمْ سُقِيَ وَسَعِيدٌ. فَأَمَّا الَّذِينَ سُقُوا فَهِيَ التَّارُ لَهُمْ فِيهَا زَهْرٌ وَشَجَرٌ. خَالِدِينَ فِيهَا مَا دَامَتِ السَّمَاوَاتُ وَالْأَرْضُ إِلَّا مَا شَاءَ رَبُّكَ فَخَالٍ لَّهَا بِرَبِّهِ. وَأَمَّا الَّذِينَ سَعِدُوا فَهِيَ الْجَنَّةُ خَالِدِينَ فِيهَا مَا دَامَتِ السَّمَاوَاتُ وَالْأَرْضُ إِلَّا مَا شَاءَ رَبُّكَ عَطَاءٌ غَيْرُ مَجْدُوذٍ﴾^(١٧).

ومثل هذه العلاقات، وغيرها مما يحيك المفاهيم، قد تجسدها أداء ربط على سطح النص، كما يمكن في الغالب أن تقع دون التصريح بوسيلة الربط، ذلك بأن للناس طرقاً شتى لتنظيم المعلومات^(١٨). فالتناس لا يعتمدون في فهم النص على مجرد ما يقدمه لهم من معرفة

(١١) سورة الشمس، الآية ١٧، ١٨.

(١٢) سورة الأنبياء، بعض الآية ٢٢.

(١٣) سورة ساء، بعض الآية ٢٦.

(١٤) سورة هود، الآية ٦١ - ٦٢.

ومعلومات، بل يعتمدون - أيضا وربما بدرجة أكبر - على ما تفتقره ذاكرتهم من معلومات ومعارف وخبرات (معرفة العالم)، حيث للتلمي هذه المعرفة مع المعرفة التي يقدمها النص، فيكون الفهم التحصيلي أو المستوى المدرس، إنما هو ناتج تفاعل هاتين المكونتين: معرفة العالم ومعرفة النص⁽¹⁾. فمثلا قائد السبيلة الذي يواجه على الطريق النص التالي: «منطقة مدارس»، يفهم أن عليه السير ببطء وحذر، فمن أين تحصل على هذا الفهم غير المصرح به في النص؟ إن خبرته السابقة أمده به بأن هذا النص هو تحذير، وأن المدارس تكتظ بمئات الأطفال، وأن منهم من يعبرون الطريق وهم يمزحون ويحزرون، وأن... وأن... الخ.

إن المعلومات التي تقدمها الذاكرة هنا تفوق بكثير ما يقدمه النص من معلومة، فطلى الذاكرة كان المعتمد الأول في استيعاب النص، وكذلك في إنتاجه، حيث صرنا ننتج النص على المعرفة المخزنة في ذاكرة المتلقي، فنتج نصا غاية في الاختزال.

إن «معرفة العالم» لدى الناس، وإدراكهم للموقف والسياق ونوع النص، وفدريتهم على الاستدلال، إن كل هذا يمكن الناس من الفهم والتفسير والتوقع، ورؤية النص محبوكا، ولو كان خاليا من روابط لغوية تجسد ترابطه - فحوازا كهذا:

أ - الهاتف يرن.

ب - إني في الحمام.

ج - حيفا.

يبدو فيه مضامين الأقوال متفصلة، كما نخلو إضافة من أدوات رابطة، لكننا لو نظرنا - حسبما أوضح علم اللغة الاجتماعي - إلى الأقوال بوصفها أفعالا أو أفعالا، لأدركنا تماسكها: «يقترح ويدرس أننا لا يمكن أن نقبل هذه المقاطع الخطابية كخطاب متماسك معنويا، إلا بالتعرف على الفعل الذي قام به كل واحد من هذه الأقوال في إطار التالي للمعارف عليه لكل هذه الأفعال، ويمكن تقديم هذا التالي للمعارف عليه:

(أ) يطلب من (ب) القيام بفعل.

(ب) يصرح بالداعي الذي يملحه من تلبية الطلب.

(أ) يأخذ على عاتقه القيام بالفعل⁽²⁾.

ويقدم قولفجاتج ويتر مثلا يوضح التمثل في فهم النص وسوء تقدير حبه، اللذين يمكن أن يؤدي إليهما الوقوف على سطح النص من دون اهتمام القارئ للموقف، ومن دون توظيف القارئ لبعض من خبراته: Slow children at play

حيث يمكن أن يفهم هذا النص ذو الجملة الواحدة المتعددة المعاني - انطلاقا من البنية السطحية فقط - على أنه إشارة إلى أطفال كسالى، يتميزون ببطئهم عند اللعب، أما إذا قام القارئ بتنشيط بعض العناصر في أساقفه المعرفية و قلبه إلى الموقف (لوحدة مرورية على حافة

الشارع في منطقة مغلقة)، فإنه سيقتسم النص إلى جزأين (ببطء - أطفال يلعبون)، وبالتالي ينهمه على أنه توصية لمساتقي العربات بهذه السرعة¹⁷². ويتقدم دي بوجراند مثالا شعريا (وهو مأخوذ من قصيدة لشينديوك قالها قبل إعدامه): يكشف عن فاعلية إدراك الموقف في فهم إحدى الملاحظات التي يعارضها الشعراء:

My glass is full, and now my glass is run

حيث «لا يمكن لفظ glass الثاني أن يفهم بأنه إزاء للشراب، وأنه ينبغي أن يتحول بدلا من ذلك إلى الساعة الرملية hour glass التي تعود إلى معرفة الموقف الشخصي للكاتب من ناحية الإعدام الوثيقي»¹⁷³.

لقد أفاض علماء النص - أيما إفاضة - في الجوانب الإدراكي لدراسة النصوص. مستقيدين من الدراسات النظرية والتجريبية في علم النفس الإدراكي والذكاء الاستطاعي، وهي دراسات على تنوعها واختلافها، تتعامل مع عملية فهم الخطاب على أنها تحليل للمعلومات في الذاكرة. فهذا وإيسباتك - على سبيل المثال - يقرر دون تردد أن «عملية الفهم هي من عمل الذاكرة». فمن هذا المنظور تُعد عملية فهم الخطاب أساسا عقلية استرجاع المعلومات المخزنة في الذاكرة، ويوظفها بالخطاب الذي تتعامل معه¹⁷⁴. من ثم يكثر في «علم النص» استخدام مصطلحات ومفاهيم إدراكية وحاسوبية تتصل بالكتساب المعلومات وتطبيقاتها وتخزينها واستخدامها، مثل: الذاكرة التلقائية، والذاكرة الظاهرية، والذاكرة المدى الطويل، وذاكرة المدى القصير، والأنساق الذهنية، والنماذج الذهنية، والإطارات المعرفية، والدارات¹⁷⁵.

وإذا كان علم النفس الإدراكي في بحث العمليات الإدراكية في فهم اللغة على مستوى «الجملة» قد كشف عن خاصية أساسية لهذا الفهم، وهي الخاصية الدائرية التي تعني أن دوائر القضايا في الجملة لا بد من أن تتداخل، أي ترتبط، فإن ذلك يوظف هذه الخاصية في فهم اللغة على مستوى «الكتابات النصية» ومستوى «النص»، أي في الاستيعاب النصي. إذ رأى فان ديك، أن فهم الكتابات الجميلية في نص ما يجب أن يتضمن نوعا من الخاصية الدائرية، تستقبل سلسلة من قضايا، وترتبط هذه القضايا، ثم يسمح ثانية لسلسلة جديدة من القضايا (مثلا من جملة تالية)، وترتبط هذه إذا أمكن بالسلسلة القادمة¹⁷⁶. هكذا تكتسب الكتابات الجميلية صفة النصية (أي تصبح كتابات نصية أو نصا) لا يكفي ما بينها من ترابط أظني مباشرة، بل لابد - أيضا - من دائرة أوسع تتداخل بين هذه الدوائر أو الكتابات الجميلية، وتتمثل هذه الدائرة الأوسع في موضوع عام أو قضية كبرى ينطلق منها منتج النص، ويسعى الشلقي في الوصول إليها مستعينا في ذلك، وذاكرة المدى الطويل حيث تعدد بمعلومة إطار^(*).

(*) الأطر هي أشكال معينة للتعليم بالنسبة للمعرفة المتعمدة عرفت التي تعلمها من العالم، ومن ثم تشكل الأطر جزءا من «الكرات الدلالية العامة» لا تطنن فيها معلومات، مثل: وادع ماريا مطلقا، بل معلومات مثل: وادع تهاد أطفالا - فان ديك، علم النص، ص 290.

يقول فان ديك: «يرجع الأساس الدائري للمعلومات - انطلاقاً من الاستيعاب التصويص - إلى ربط معلومات جديدة بمعلومات قديمة (أي معروفة من قبل). وقد ثبت أن هذا ممكن، فحسب، حين تتداخل تلك الدوائر، وحتى يمكن إنشاء علاقات، فإنه مع ذلك من الضروري للغاية، أن يوجد ابتداء موضوع ما، أي قضية كبرى أو عدة قضايا، يمكن بناء عليها أن تتحقق علاقات الربط الأساسي (التحوي) والتأسيسك الدلالي. ويحتاج من الآن أيضاً إلى معلومة إطار ضرورية، أساسها الـ م هذه لتقدم «الحلقات المفقودة» أي القضايا التي لا تقع في الأساس التصويصي المعبر عنه (المتضمنة) التي تحتاج إليها لا محالة، ليمكن إنشاء ترابط في الأساس النصي»¹²⁴.

لتحقق القضية الكبرى - إذن - على مستوى بنية نصية عامة، يطلق عليها فان ديك، «البنية الكبرى Macro structure»: «فعلى مستوى الوصف الذي نتحول إليه الآن لن نهتم في المقام الأول بالوجه الربط بين جمل متفرقة وقضاياها، بل بالوجه الترابط التي تركز على النص بوسفه كلاً، أو على كل حال بالوحدات الكبرى للنص، ونطلق على هذه الأبنية النصية العامة الأبنية الكبرى (Makrostrukturen)¹²⁵. ويشتمل النص الواحد على عدد من الأبنية الكبرى، باعتبار أن لكل وحدة من وحداته (أي لكل مجموعة من كتاباته تجمعها قضية كلية) بنية كبرى. وتتدرج هذه الأبنية الكبرى في النص الواحد من حيث العموم والشمول، وصولاً إلى البنية الأعم الأشمل، أي الدلالة العامة أو الكلية للنص. هذه الدلالة يطلق عليها فان ديك «البنية الكبرى للنص»، وبوجه عام توجد مستويات ممكنة مختلفة للبنية الكبرى في النص، بحيث يقدم كل مستوى «أعلى»، (أعم) من القضايا في مقابل مستوى أدنى بنية كبرى. ونطلق على البنية الكبرى الأعم الأعلى في النص الكلي بمساعدة البنية الكبرى للنص»¹²⁶.

إن لمقد النص بحكم اشتغاله على قدر كبير من المعلومات أو القضايا، يقتضي أن تقوم الذاكرة من أجل الاستيعاب بمهامات فرز وتمييز، بحيث تدرك الأهم والأكثر صلة بموضوع النص، ويجري فهمه وتحليله بشكل يمكن من استرجاعه وقت الحاجة. ومن جهة أخرى، تحذف الذاكرة للمعلومات غير المهمة أو الأقل أهمية، ولهذا «تعد الصيغة الأكثر طبيعية لاستيعاب المعلومات هي وضع الاختصارات... ومن السهل نسبياً وصف العملية التي تؤسس الإيجاز، فيمكن أن يقال: إن مستخدم اللغة يختار عدد إيجاز ما قضايا من ذاكرته، لها أعلى قيمة تركيبية. ومن الناحية العملية يمكن أن تكون هذه هي القضايا الكبرى طاسة»¹²⁷. وبعبارة موجزة: معيار فهم النص اختصار، والاختصار يعني - على الأرجح - إدراك «البنية الكبرى». ومن هذا المنظور بدا لقان ديك من الأهمية بمكان وضع تصور لقواعد لتحديد البنية الكبرى - قواعد من شأنها أن تفسر - بدرجة أو بأخرى - عمل الذاكرة في استيعاب النص. ومن ثم وضع تصور لهذه القواعد، مطلقاً عليها «القواعد الكبرى»، وهي:

١ - الحذف. ٢ - الاختياري. ٣ - التعميم. ٤ - التركيب أو الإدماج.

ومن الناحية الشكلية فإن كلتا القاعدتين الأتالين هما للإلغاء (الحذف). وكلتا القاعدتين الأخرتين للإحلال (الاستبدال)^{١٢٦}. ويمكن إجمال شرحه لهذه القواعد فيما يلي^{١٢٧}:

١ - قاعدة الحذف: حذف معلومة غير جوهرية. فجملة مثل: «مرت فتاة ذات ثوب أصفر» تتضمن ثلاث قضايا: ١ - مرت فتاة. ٢ - ترتدي ثوبا. ٣ - كان الثوب أصفر.

ويمكن إيجازها إلى: «مرت فتاة ترتدي ثوبا». أو: «مرت فتاة». وذلك «حين يكون من غير الضروري لتفسير النص اللغوي أن يُعرف أن الفتاة ارتدت ثوبا (وليس جيلز ولا بطورة). أو أن الثوب كان أصفر (وليس أزرق)^{١٢٨}».

٢ - قاعدة الاختيار: حذف قضايا هي من قبيل الفرضيات المسبقة. أو النواحي اللاحقة لقضية أساسية. فجملة مثل:

أ - عدا بيتر إلى سيارته. ب - ركبها. ج - سافر إلى فرانكفورت.

يمكن حذف أ. ب واختار ج فقط: سافر بيتر إلى فرانكفورت. إذ «بناء على معرفتنا العامة حول النقل وقيادة السيارة، ندرك أن المرء يجب أولاً أن يذهب في السفر من مكان إلى آخر أن يتجه إلى السيارة ثم يركبها^{١٢٩}».

٣ - قاعدة التعميم: إجمال قضية جديدة أعم محل قضايا متضمنة في هذه القضية. فقضايا مثل:

أ - على الأرض دمية. ب - على الأرض قطار ضخم. ج - على الأرض مكعبات.

يمكن أن يحل بدلا منها جميعا: على الأرض لعب.

٤ - قاعدة التركيب أو الإدماج: وهي تشبه «قاعدة الاختيار». غير أنها تحل معلومة جديدة محل معلومات قديمة. مثل:

أ - ذهبت إلى محطة القطار. ب - اشترت تذكرة سفر. ج - اقتريت من الرصيف. د - صعدت إلى القطار. هـ - تحرك القطار.

حيث يمكن أن تحدد هذه السلسلة التي يمكن أن تتفرع أكثر من ذلك: هي: ركب القطار. ولا يعني استخدام القاعدة أن القراء يصلون إلى تفسيرات أو نتيجة واحدة (بنية كبرى واحدة). ذلك لأن ما هو مهم أو جوهري يختلف فيما بين القراء باعتبارات كثيرة. بل يختلف عند القارئ الواحد من مرحلة إلى أخرى أو من موقف إلى آخر. يقول فان ديك: «يمكن أن يبنى قراء مختلفون تفسيرات كبرى مختلفة تنص ما. ونظرا إلى أن لكل قارئ. في كل فترة. معارف وآراء ومواقف واهتمامات ومهام وأهدافا أخرى. فيمكن لذلك أن تختلف التبعات. أي ما يستشعر أنه مهم تبعاً لاختلاف القراء^{١٣٠}. كما أن ما هو مهم يختلف باختلاف نوع النص والميل الثقافي. فعلى سبيل المثال تتطلب القواعد العرفية للمعاني أن حدثا ما - عاما -

يصير ضرورياً في وقت محدد للعنكي، ويصير هذا الحدث، من خلال ذلك، في هذه الحال أكثر أهمية من مظاهر الأشخاص الفاعلين أو فيود العنكس، ولذلك ما يجب أن يبرزه استخدام القواعد الكبرى هو قضية حديثة، وليس وصفا للحال^{١٣٦}.

وقد تأتي العلاقة فيما بين المفاهيم أو الأحداث في «عالم النص» على نحو ما هي عليه في «عالم الواقع» أو المعرفة المختزنة في الذاكرة. وقد تأتي على نحو متباين أو متطابق بدرجات متفاوتة. وهي الحال الأولى أن يحدث إرباك، لكن تقل درجة إثارة الانتباه أو الاهتمام بقلة ورود عناصر الجدة، وهي الحال الثانية يكون العكس. فعملاً «إذا اشتمل عالم نص ما على جذع شجرة... فإن ذلك لا يشير إلا قليلاً من الاهتمام، لأن ذلك سيقطع اختراجه في ذهن من حيث هو وصلة محددة من نوع «جزء من...» Part of...، فإذا نُسبت إلى الشجرة جذوع متعددة، فإن ذلك سيجعلنا أكثر اهتماماً، على الرغم من أنه لا يخلو من إرباك... فإذا كانت الشجرة من دون جذع أصلاً، فإنها على أي حال تتفرع في الهواء، وهنا نتوجس من التعارض بين ذلك وبين الوصلة المحددة... وتوقع تفسيراً، أو تعرض أننا أمام نص خرافي جداً»^{١٣٧}. وتكسب المفارقة بين عالم النص وعالم الواقع، أو معرفة النص والمعرفة المختزنة، النص عاملاً من عوامل النصية. وهو «الإعلامية Informativity... وتعني «الجدة أو التنوع الذي يوصف به المعلومات في بعض المواقف»^{١٣٨}. وتتمرجح إعلامية عالم النص حتى تبلغ أعلائها في المرتبة الثالثة، وذلك «عند الاختيار الفعلي لبديل من خارج الاختيار^{١٣٩}». ويحدث هذا البديل إثارة للاهتمام، كما يحدث مشكلات قد تحول عملية الاتصال، مثال الانقطاع والفجوات والتضاربات، ويمكن للمجازات الأصلية أن تكون عناصر من المرتبة الثالثة. والجزء المتأخوذ من قصيدة ديلان توماس... الذي يقول:

In the still night, when only the moon rages,

يقدّم لنا فعلاً غير متوقع أبداً، أو عاطفة للقمر ليست في المعلومة المختزنة لدى أي قارئ، فيجب على القارئ لإجراء صوغ هذا الجزء التفتت أن يدمج العنصر المشكل مثلاً باستنتاج: ١- أن سطح القمر يشبه وجه شخص غاضب بعينين شاخصتين وهم مفتوح، ٢- أنه من المعتاد تقليدياً أن القمر يسبب الجنون، ومن هنا يسبب الغضب لدى الناس، ٣- أن القمر حين يرسل نوره في كل اتجاه يشبه شخصاً غاضباً يلقى بالأشياء من حوله، وهلم جرا. ومن هنا يظهر المجاز الأصلي مفارقة قابلة للحل بين المعلومات التي في النص المعروض والمعلومات المختزنة في وقت سابق. ولا توجد حاجة إلى تعبير حرفي معين يصل إلى النتيجة نفسها التي يصل إليها المجاز... والمفارقة تقع تحت البنية السطحية، وربما كان طغسها غير قابل لتعديده، كما رأينا في الجزء الثاني من قصيدة توماس. ويمكن لإعادة التعبير حرفياً أن يكون إغفارا له أو سوء عرض^{١٤٠}.

شمة حاجة - إذن - إلى خفض الكفاءة الإعلامية ذات المرتبة الثالثة، ويتخذ الخفض - فيما يذكر دي بوجراند - ثلاثة أشكال:

- 1 - خفض رجعي
- 2 - خفض تقديمي
- 3 - خفض خروجي

فحدث منهم محير مثل القبض على إسمان من دون تحديد مسبق أو سبب واضح، يمكن تفسيره بالرجوع إلى الأفعال القلبية العهد، فقد يكون منها ما يبرر القبض (خفض رجعي)، أو الانتظار حتى تظهر النهاية بالسبب (خفض تقديمي)، أو محاولة تذكر حالات قبض فيها على شخص بسبب خطأ في تحديد هويته (خفض خروجي)¹²⁸. ويلاحظ دي بوجراند كثرة ورود البدائل غير المحتملة في التصوص الأدبية الحديثة، بحيث أصبحت - هي أحيان كثيرة - تصوصا ذات كفاءة إعلامية من المرتبة الثالثة التي تستعصي على الخفض، ويُرجع هذا الاستعصاء لدى بعض النقاد إلى تلقبهم مثل هذه التصوص من منظور الاتصال المتباد، أي عدم مراعاة خصوصية الاتصال الأدبي، «ومع ذلك فإننا بالنسبة إلى نص - أو موقف تصل استمراريته باطراد إلى نقطة الانهيار - نجد الصياغة تتسم بتناقض وهي داخلي *internally* paradoxical فلا يتقبلها لهذا السبب إلا القراء غير ذوي المربة. وما يستحق الملاحظة أن نقاد الأدب قد شرعوا بدلا من ذلك في شرح *Planchette's* بنية عرقية، وربما كان ذلك أكبر خفض في التاريخ»¹²⁹.

وقد اتخذ دي بوجراند «عالم النص» معيارا أساسيا من معايير التصنيف النوعي للتصوص، إذ تختلف الخصائص الغالبة على هذا العالم باختلاف أنماط النص، وقد أوضح ذلك بالتطبيق على الأقسام التقليدية للتصوص: التصوص الوصفية، تصوص النصوص، التصوص الجدلية، التصوص الأدبية، التصوص العلمية، التصوص التعليمية، تصوص المحادثة، وفيما يخص «عالم النص الأدبي» رأى دي بوجراند أن هذا العالم مقارن العالم الواقع، وأنه يعيد تنظيم العلاقات فيما بين المفاهيم أو الأحداث أو المواقف الموجودة في عالم الواقع، وهو أمر يقتضي إجراءات معينة على مستوى كل من الإنتاج والنلقي. يقول دي بوجراند: «وهي التصوص الأدبية تبدو عالم النص هي علاقة ثنائية مفتحة مع الأنماط المناسبة من المعلومات حول العالم الواقعي القبول، والتقصود هنا بحث بعض النظرات الناقية إلى تنظيم العالم الواقعي بواسطة التفاعلات وإعادة الترتيب». والوصلات في أحداث العالم الواقعي ومواقفه تعد من وجهة النظر الإجرائية مشكلات *Problematised*، لأنها تعد عرضة لقشل محتمل... لأن أحداث عالم النص ومواقفه ربما يجري تنظيمها مرتبطة بوصلات مختلفة (وإن لم تكن بحاجة إلى ذلك). وتصبح النتيجة لدى منتج النص زيادة في التحفيز *Motivation* من أجل الوصلات، كما تصبح لدى المستقبل زيادة في التركيز *Focus* عليها. هذا التركيز الإشكالي يوصل حتى بين الأدب الواقعي (الذي يبلغ حد الفن الوثائقي الخالص)، وبين التقارير البسيطة حول المواقف وما يتصل بها من أحداث»¹³⁰.

وقضية التصنيف التوسي للنصوص هي من القضايا الأساسية التي يشغل بها «علم النص»، وهي - كما يرى علماء النص - قضية جد معقدة وشائكة، وهي هذا الإطار يقدم فإن ذلك مفهوم «البنية العليا»، وهي «نوع من المخطط المجرد الذي يحدد النظام الكلي للنص ما^{٢٢}»، أي البنية العامة للنص. وقدم فإن ذلك - بشكل مبدئي - تصوروا شكلها لتحديد أو وصف هذه البنية، مع تطبيقه على أنواع بعينها من النصوص: الحكمي الطبيعي (أي الذي يرد في الاتصال اليومي)، الحجاج، المقالة العلمية، منبها إلى أن تحديد البنية العليا تختلف أنواع النصوص يحتاج إلى «نظرية»، يستلزم تكوينها تجارب وملاحظات تستغرق زمنا طويلا^{٢٣}. كما حاول فإن ذلك وغيره من علماء النص التماس بعض المفاتيح الظاهرة التي تشير إلى نوع النص والبنية العليا. وذلك مثل: العناوين الرئيسية، العناوين الفرعية، اسم الكاتب، تراكيب وعبارات افتتاحية مثل: «باسم الشعب، كان يأما كان، سيدي المحترم المدير... حبيبتي ماري...»^{٢٤}. ولا يتسع المقام هنا لتقديم ما قدمه فإن ذلك في شرح مفهوم البنية العليا، وكيفية وصفها، وأسسها الإمبريقية وغير ذلك.

وبعد، فإن «علم النص» إذا كان يفيد من الاختصاصات العلمية المختلفة، فإنه يفيد أيضا بحكم اتساعه لدراسة النصوص بجميع أنواعها، فما يقدمه علم النص من أسس ومفاهيم وإنجازات يفيد في دراسة وتحليل: الخطاب القانوني، الخطاب السياسي، الخطاب الفلسفي، الخطاب التعليمي، الخطاب الأدبي... إلخ.

http://ArchiveBeta.Sakhr.com

(٢)

أما أبرز تجليات «علم النص» في الدراسات النقدية العربية الحديثة، فهي - حسب تاريخ صندوقها:

١ - الدكتور محمد خطيب: أساليب النص: مدخل إلى استيعاب الخطاب.

٢ - الدكتور سعد مصلوح: نحو أجرومية النص الشعري: دراسة في قصيدة جاهلية.

٣ - الدكتور صلاح فضل: بلاغة الخطاب، وعلم النص.

والشأنك الدراسات الأتليان في التركيز على بعض مفاهيم «علم النص» واختبارها، وهي المفاهيم المتصلة بمسألة «ترابط النص»، وإن جاءت معالجتها متباينة كما ونوعا، أما الدراسة الثالثة، فهي تتسع سعيا إلى تأسيس وهي بالبلاغة الجديدة في نسقها المعرفي الخاصع لهيمنة «المعرفة العلمية»، وهي بلاغة تصب في دائرة الخطاب، وثوب - في نهاية الأمر - في علم النص.

رأى مؤلف «لمساتيات النص» مدخل استيعاب الخطاب: أن مسألة «ترابط النص» تشغل موقعها مركزيا في الأبحاث والدراسات التي تدرج في مجالات تحليل الخطاب ولمساتيات

الخطاب/النص، ونحو النص، وعلم النص^{١٢}، من ثم يركز على هذه المسألة، وهي تلح - كما تعلم - على مستوى ظاهر النص (السبك coherence)، ومستوى عالم النص (الحبك coherence)، وقد وضع المؤلف مصطلح «الاتساق» مقابلاً لمصطلح «coherence»، ومصطلح «التسجام» مقابلاً لمصطلح «coherence»، ويشير العنوان الفرعي للكتاب (مدخل إلى انسجام الخطاب) إلى أنه منصرف إلى «التسجام» = الحبك coherence، وهو أمر يؤكد السؤال المركزي للكتاب: كيف يتسجم الخطاب الشعري؟ هل تكفي الأدوات والمفاهيم المقترحة من قبل الفرييون لدراسة وصف انسجام الخطاب الشعري الحديث^{١٣}، والجزء الأول من السؤال وارد ومقبول، شريطة - كما يعلمنا علم النص - الأخذ باعتبارات كثيرة: الزمان والمكان والمقتضى والمقالب الفني للشعر (عمودي، تعقلي، قصيدة نثر)، وبالجمل السباق، أما الجزء الثاني من السؤال، فإلني لا أرى أن تنتظر من النظرية - أي نظرية - أن تقدم الجواب التكاملي الشافي، وإنما تنتظر أن تقدم إسهامات بأشكال ودرجات متفاوتة، كما أن «علم النص» يحكم اعتماده على مبدأ «دراسة اللغة في الاستعمال» لا يعتمد صيغة القاعدة الحاكمة الأبدية، وإنما يعتمد صيغة الفرضيات القابلة للبحث والتجريب.

وقد اقتضت الإجابة عن السؤال المركزي - كما يقول المؤلف: «فتح مسير ثلاثة أبواب: الباب الأول خصصناه لعرض موجز للمنهجيات الفريونية وقد قسمناه إلى أربعة فصول، طرقتنا في الأول منظور التسميات النصية الذي تتبع اتصال النص ونحو اختيارنا نموذجاً لهذا المنظور م. ا. ك. هاليداي، ورفيقه حسن: السمنل الاتساق في اللغة الإنجليزية، الفصل الثاني سميناه منظور لسماتيات الخطاب، وقد استعرضنا فيه بشكل مركز اقتراحات الباحث الهولندي ا. فان ديكن من خلال كتابه: «النص والسباق»... أما الفصل الثالث، فقد عرضنا فيه منظور تحليل الخطاب، والفصل الرابع خصصناه للذكاء الاصطناعي... الباب الثاني: كان محاولة - مساهمة في الإجابة عن سؤال مشروع: ألا يمكن أن نجد في التراث العربي لقواعد أساساً بالممارسة النصية مساهمات قابلة لأن نخرج في لسماتيات الخطاب بصفة عامة، وفي انسجام الخطاب بصفة خاصة، وهكذا حصونا اهتمامنا في البلاغة والتقد الأدبي والتفسير... وبناء عليه انقسم هذا الباب إلى ثلاثة فصول: أما الأول، فتخصص لبلاغة... والفصل الثاني... للتقد الأدبي... أما الفصل الثالث من هذا الباب فاستقصينا فيه بعض المعطيات الواردة بالنسبة إلى بحثنا، والمتصلة بعلمي التفسير وعلوم القرآن... أما الباب الثالث والأخير من هذا البحث فتحليل نص شعري حديث (خازن الكلمات الغريبة) للشاعر علي أحمد سعيد (الونيس). وقد كان هدفنا المركزي من هذا الباب هو اختبار المفاهيم التي اقترحتها الفرييون لوصف انسجام النص/الخطاب^{١٤}، ووضح أن هذا المصير عمير وخطير، إذ هو في حقيقة الأمر مسيرات معقوفات بكثير من المزالق، يشق على نفسه - وربما يظلمها - من يخوضها

وحيثما وفي رحلة واحدة، وفيما يتعلق بعرض المؤلف للمقترحات القرية، أراء في مجمله موافقا هي ثلاثة أمور:

الأول: اختيار التعاليج التعرؤية، فكل واحد منها مصدر أساسي يمثل بشكل جيد المنظور الذي ينتمي إليه.

الثاني: الوقوف على أفكار جوهرية في هذه التعاليج.

الثالث: عرض هذه الأفكار بشكل يعكس - في غالب الأمر - استيعابها.

غير أن في ملحوظات، منها ما لا يجوز لخص الطرف عنه:

الأولى: القول بإمكان ما هو غير ممكن،

قال المؤلف - في مستهل عرضه لكتاب «تحليل الخطاب» لبراون وويل: «من الممكن عادة أن نسقي كل مقارنة نتخذ لها موضوعها للوصف وحدة لغوية أكبر من الجملة تحليلا للخطاب، بمعنى أن تصنيف هذه المقاربة أو تلك ضمن تحليل الخطاب، ينبغي أساسا على الوحدة اللغوية المحللة وحدها»³⁴. وهذا غير ممكن بإجماع علماء النص، إلا - كما سيقت الإشارة في فقرة 1 - لا اعتبار للحجم أو الكم في تعريف النص أو الخطاب، وإنما الاعتبار أن النص حدث اتصالي، وعلى هذا فالمقاربة التي تأخذ بهذا الاعتبار وما يستتبعه من أمور وإجراءات، تصنف في إطار علم النص أو تحليل الخطاب.

الثانية: الجمع بين امرين من حيث لا يجتمعان،

قام المؤلف في نهاية عرضه للدراسات القرية برصد كل من المشترك والمختلف فيما بينها، وهو رصد في مجمله صحيح، لكنه جمع بين كتاب «الانساق في اللغة الإنجليزية» لهايداي ورفية حسن، وكتاب «النص والسباق» لفان ديك، من حيث «إنهما يدرسان الانسجام كشيء معطى»³⁵، أي لا اعتبار لصور الفرائ. وأشك في دراسة الكتاب الأول للانسجام بوصفه شيئا معطى أو حتى بفكر هذا الوصف، لأن الانسجام ليس موضوع هذا الكتاب، وإنما موضوعه «الانساق» Cohesion in English. أما كتاب «النص والسباق»، فليس أكد فان ديك إدراج المستوى التداولي في تحليل الخطاب، وهذا الإدراج - كما يقول الدكتور محمد خطابي نفسه في عرضه للكتاب - سيسمكّن من إعادة بناء جزء من المقترضيات التي تجعل الأقوال مقبولة تداوليا، وباعتبار آخر فمأسيتها بالنظر إلى السياق التواصلية التي تتجزئ فيه³⁶ أي هذا إلغاء للفرائ. ويقول المؤلف في عرضه لمبحث الانسجام عند فان ديك: «وقد فان ديك أن خطاب اللغة الطبيعية إذا قيس بخطاب اللغة المنووية، يُعد غير صريح أو قل يُعد ضئيل، مما يدفع المخاطب - الفرائ إلى استغلال آلة الاستدلال في بعض الأحيان لفهم وتاويل الخطاب»³⁷. فالفرائ - إذن - يستكمل نواقص الخطاب من أجل فهمه وتاويله. كما أبدى الدكتور محمد خطابي نفسه اهتماما بعرض ما ذكره فان ديك من عمليات يقوم بها الفرائ لتحديد البنية

الكلمة (البنية الكبرى)، مستقتما عرضه بقوله: «نخلص مما تقدم أن لكل خطاب بنية كلية ترتبط بها أجزاء الخطاب، وأن الشرائع يصل إلى هذه النتيجة الكلية عبر عمليات متنوعة تشترك كلها في سمة الاختزال. على أن البنية الكلية ليست شيئا معطيا، حتى إن كانت هناك بنيات متنوعة أو مؤشرات على وجود هذه البنية، وإنما هي مفهوم مجرد (حدسي) به تتجلى كلية الخطاب ويحدثه»^{٣٤}. (وانظر فقرة ١-٢).

الثالثة، التفرقة بين أمرين من حيث لا يشترقان،

في مقابل الجمع السابق، جمع المؤلف بين دراسة براون ويول (تحليل الخطاب) ودراسة شاكس وسميث عن «الذكاء الاصطناعي». من حيث، أ - إنهما يهتمان بالانسجام في النص منظورا إليه من جهة التلقي، وذلك بدراسة العمليات التي يوظفها هذا الأخير لبناء انسجام النص. ب - إنهما يستعملان مفاهيم متماثلة (في بعض الأحيان)، مثل معرفة العالم والبنوات والأطر. ج - إنهما معا يعتبران الانسجام مرتبطا بالقدرة على الفهم والتأويل»^{٣٥}.

وما ذكرناه عن فان ديك في التحققة السابقة يدخله بقوة في نطقتي (أ، ج) من هذا الجمع، أما النقطة (ب) فهو داخل فيها بقوة أشد؛ ذلك لأن فان ديك، بنص عبارة الدكتور محمد خطابي في عرضه لكتاب «النص والسياق»^{٣٦}، يستعير أدوات وكثيرا من وسائل المقاربة من مجالات مختلفة، مثل الفلسفة والمنطق الفلسفي وعلم النفس المعرفي والذكاء الاصطناعي. ويبدو تأثير هذه المجالات جليا في معالجة التحليل الخطابيات المدروسة طوال مؤلفه، إذ كثيرا ما يلجأ إلى المصياغة المنطقية لبعض «البنيات» أو القيود التي تحكم مظهرا معينا من مظاهر الخطاب، أو هي انكائه على مفاهيم مثل معرفة العالم أو الموالم الممكنة أو الإطار... إلخ»^{٣٧}. (وانظر فقرة ١ - ٢). وأخيرا فإن كل هذه الدراسات تجتمع في إطار علم واحد شامل هو «علم النص».

يؤمن المؤلف بأن علوم البلاغة والتقد الأدبي والتفسير هي التراث العربي التي إلى «الساينات الخطاب»، وذلك لأن هذه العلوم «تواجه (تنطخ لها موضوعا) وحدة لغوية أكبر من الجملة، رغم تفاوتها في استحضار مقتضيات التواصل أثناء مواجهة الخطاب»^{٣٨}.

وبالباغة تعاملت مع الأنواع الثلاثة للخطاب (الخطبة، القصيدة، القرآن الكريم)، للكشف عن المظاهر البلاغية الموقفة في الإقناع، إضافة إلى الإمتاع. والتقد الأدبي في اهتمامه بالخطاب الشعري تضمن إشارات لتصل بمفهوم «الانسجام»، والتفسير كشف كثيرا من العلاقات بين الآيات، لكل هذا، توجه المؤلف في الباب الثاني إلى هذه العلوم، «انتظر كيف تناول القدماء انسجام الخطاب: أدوات وعلاقات وفهرها»^{٣٩}. وقد سبق أن ذكرت في الفقرة السابقة (التحققة الأولى)، أن انصاع المقاربة لوحدة لغوية أكبر من الجملة غير كافي بإراجها في «ساينات الخطاب أو النص»، ولزهد من التأكيد أورد قول دي بوجران: «يبدو أن

دور اللسانيات النص، الذي تتزايد أهميته باطراد في دراسة اللغة في كثير من البلدان، يشير إلى تحول في الفكر Paradigm shift على حد تعبير توماس كوهين (19٧٠)، فالانشغال السابق بالجمل الوضعية المنزلة عن مواقف النصوص الاتصالية يتحول إلى اهتمام جديد بحدوث التحولات الطبيعية للغة، أي بالنص Text، إذ ربما اشتملت وقائع استعمال اللغة على تركيب سطحي من كلمات مفردة، أو جمل مفردة، ولكنها تقع في نصوص، أي في أشكال من اللغة ذات معانٍ مُصنَّدة بها الاتصال To communicate. ودلالات هذا التحول في مجالات البحث باللغة الأثر حقا، فمن لا يتحول عن استكشاف الأقصر إلى استكشاف الأطول من نماذج اللغة فحسب، وإنما نجعل الاهتمام أيضا يتجه إلى إجراءات الاستعمال utilization processes للغة الاتصال، بدلا من التركيز على الصنيع المجردة في الذهن^(١٠).

وبالنسبة إلى البلاغة العربية، فمعلوم أنها في مجملها بلاغة الجملة أو الشاهد أو المثال، وأنها - خاصة في مرحلة السكاكي وأتباعه - كانت تعليمية افتراضية تقيدية، لا اعتبار عندها في دراسة الظواهر البلاغية للفروق النسبية والتنوع، من حيث الزمان والمكان والموقف ونوع النص وغير ذلك، ولذلك آمنس ذاتي على التقيض من أسس «لسانيات النص» وعظم التصريح، وقد وقف المؤلف على التناقض جده عند عبد القادر السكاكي في درسهما للتصنيف والوصل، مستخلصا ما يكون بين الجمل من علاقات نحوية ودلالية وتداولية، وكان الصحيح من هذا الاستخلاص - فيما أرى - استخلاص العلاقات النحوية والدلالية، مثل علاقات تداولية، فهو علاقة «الجامعة الخيالي» التي بنى عليها السكاكي تسيرة التراكيب في قوله تعالى ﴿أَفَلَا يَنْظُرُونَ إِلَى الْإِبْلِ كَيْفَ خَلَقَتْ، وَإِلَى السَّمَاءِ كَيْفَ رُفِعَتْ، وَإِلَى الْجِبَالِ كَيْفَ نُصِبَتْ، وَإِلَى الْأَرْضِ كَيْفَ سُطِحَتْ﴾^(١١)، كما وقف على التحليل الجيد لعبد القاهر الجرجاني للتمثيل (التشبيه التمثيلي)، خاصة في قوله تعالى ﴿وَلَمَّا مَنَّ اللَّهُ عَلَى النَّبِيِّ كَنَاءً أَنْزَلَهُ مِنَ السَّمَاءِ، فَاسْتَخْلَفَ بِهِ نَبَاتَ الْأَرْضِ مِمَّا يَأْكُلُ النَّاسُ وَالْأَنْعَامُ، حَتَّى إِذَا أَخَذَتِ الْأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازْبَهَّتْ وَطَنَّتْ أَنْعَامُهَا أَتَاهَا أَمْرُنَا نِيلًا أَوْ نَهَارًا، فَجَعَلْنَاهَا حَصِيدًا كَأَنْ لَمْ تَغْن بِالْأَمْسِ﴾^(١٢)، كما رصد المؤلف بعضا من هتون البديع، بوصفها مسهمة في «الانساق المعجمي» وهي^(١٣) المطابقة، رد العجز على السندر، التكرير (عند السجلماسي)، ويشمل عنده - ضمن ما يشمل: ١ - البناء، ٢ - تكرار التلقك والمعنى والحد، ب - البناء بطريق الإجمال والتفصيل، ٣ - القاسية: إيراد المعنى وما يليق به، ٤ - إيراد الملائم، ب - إيراد التقيض، ج - الاتجار، د - التلميح.

أما فيما يخص النقد الأدبي، فإن المؤلف يورد إشارات الجاحظ وأبي هلال العسكري والهاشمي إلى ضرورة التراكيب والتلاحم^(١٤)، حيث اهتم الجاحظ، بالتلاحم الصوتي في الشعر.

(١٠) سورة الفاتحة: الآيات ١٧ - ٢٠.

(١١) سورة يونس: الآية ٢٤.

بعبارة «يجري على اللسان كما يجري الدهان». كما اعتمد كل من أبي هلال العسكري، والحاتمي، «حسن النظم» في الشعر. بحيث «ينظم القول فيه انتظاماً، يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه فائده، بعبارة أبي هلال. أو بحيث تكون «القصيدة مثل الإنسان في اتصال بعض أجزائه ببعض»، بعبارة الحاتمي. ومثل هذه الإشارات والأهتمامات إنما هي - كما يذكر المؤلف - اهتمامات جزئية من ناحية، ومن ناحية ثانية فإنها كانت طريقة النظر دون بلورة أسس يقوم عليها التلاحم أو التماسك¹²⁷، ولم يأت الاهتمام بكيفية القصيدة وبطوره أسس تماسكها - فيما يعلم المؤلف، وألده في ذلك - إلا عند حازم القرطاجني في تحليله لقصيدة المتنبي «أشالب فيك الشوق والشوق أغلب»، من ثم وقف المؤلف عند ما قدمه حازم من طرائق (تماسك الفصل وشروطه) وترتيب الفصول إلى بعض - وتأليف بعض بيوت الفصل إلى بعض - وتماسك الفصول - مستخلصاً علاقات كثيرة مثبوتة، منها ما هو صوتي (تناسب المسموعات)، وما هو معنوي (تناسب للمفاهيم)، كعلاقات: التقابل، والسببية، والتفسيرية، والجزء - الكل، والخاص - العام. ومنها ما يرجع إلى إشارات تداولية - جمالية (علاقة اللفظ، بالغرض، علاقة ترتيب فصول القصيدة بما يكون لنفس به غاية)¹²⁸.

وكل هذا أمر جيد ومفيد، من حيث إنه يعطي بعضاً من أوجه الاتساق والانسجام. وأرى أن الأمر سيكون أجود وأفيد لو وقفنا على أفكار جوهريّة شكلت معالم بارزة في الفكر البلاغي والتقدي عند العرب، كمنكرة «العلم»، عند عبد الشاهر الجرجاني، وفكرة «النظم» عند المسكاكي، وحاولنا تطويرهما (أعني) من منظور نصي، بحيث تنتقل بالنظم من «نظم الجملة» إلى «نظم النص». ونتنقل من معالجة «النظام» بوصفه نظاماً افتراضياً إلى معالجته بوصفه واقعاً عملياً، مع توسعة عناصر النظم لتشمل: المرسل والمتلقي والزمان والمكان وهذا الاتصال ونوع النص. واعتقد أن الجمع بين هاتين الانتقالتين وهذه التوسعة في منطوق واحدة، سيحقق تطويراً مهما نوعياً في أن، إلا سينتج - حينئذ - للنص مستوياته التحوية والدلالية والتداولية (النص والسياق).

والثراء الأرحب والأجل في الكشف عن أوجه الترابط والتماسك كان في «علم التفسير» و«علم المناسبات» من علوم القرآن الكريم، حيث الاتساع والعق في كشف أوجه الترابط بين الآية والآية، وبين مفتتح السورة وخاتمها، وبين خاتمة السورة ومفتتح السورة التالية لها، وبين السورة والسورة، وبين أم الكتاب (الفاتحة) ومنازل سور القرآن كلها، ولم يكن أمام المؤلف إلا هذا القيد - وقد خصص له فصلاً واحداً - إلا أن يأخذ بقطرات منه، فوقف على بعض من أوجه الترابط في سورة البقرة كما جاء في تفسير: الكشاف للزمخشري، التفسير الكبير لفسر الدين الرازي، وتفسير الشعبر والتنوير لابن عاشور. ووقف على بعض من أوجه التناسب بين الآيات، كما جاء في «البرهان في علوم القرآن» للزركشي، وبعض من أوجه تناسب

السور. كما جاء في «الانتقان في علوم القرآن» للسيوطي. وقد لخص المؤلف في نهاية الفصل ما استخلصه من الوسائل والعلاقات التي ينسجم بها الخطاب القرآني العظيم، مصنفا إياها في ثلاثة مستويات:

- 1 - المستوى النحوي - المعطف - الإحالة - الإشارة.
 - 2 - المستوى المعجمي: التكرير ووظيفته - بناء السورة على حروف.
 - 3 - المستوى الدلالي - موضوع الخطاب - تنظيم الخطاب - ترتيب الخطاب - العلاقات: البيان والتفسير - الإجمال والتفصيل - العموم/الخصوص^(١٤١).
- وأحمد للمؤلف أن نبه أمثالي إلى هذا التراث العظيم. وهو - فيما أرى - من الخصوصية والثراء ما يجعله حقيقاً بأن تلحق له دراسات.
- ونعود في الباب الأخير من الكتاب إلى سؤاله المركزي: كيف ينسجم الخطاب الشعري هل تكفي الأدوات والمفاهيم المقترحة من قبل الغربيين لدراسة - وصف المنسجم الخطاب الشعري، حيث يعمل المؤلف قصيدة أدونيس (فارس الكلمات الغريبة)، مصنفها بصياغة الإطار النظري الذي سيمر على عهده في التحليل. وقد استخلص هذا الإطار من إدماج المقترحات الغربية والمقترحات العربية، مصنفا إياها في أربعة مستويات، مضافاً إليها مستوى خامساً اقتضته خصوصية الخطاب الشعري (المستوى البلاغي):
- 1 - المستوى النحوي، 1 - الإحالة، 2 - الأجزاء، 3 - أدوات المقارنة.

- 4 - المستوى المعجمي، 1 - التكرير (البناء، المناسبة، رد المعجز على الصمد)، 2 - النظام، 3 - المطابقة.
- 5 - المستوى الدلالي، 1 - مبدأ الاشتراك (الجامع العقلي والوهمي)، 2 - العلاقات: الإجمال / التفصيل، العموم/الخصوص، 3 - موضوع الخطاب، 4 - البنية الكلية، 5 - التفريخ.
- 6 - المستوى التداولي، 1 - السياق وعنايته، 2 - المعرفة الخلفية (الأطر... الجامع الخيالي، النظام النفسي)، 3 - المستوى البلاغي - الاستعارة (التعلق الاستعاري)^(١٤٢).

ونذكر - بادي النظر - من هذا الإطار وما فيه من إدماج، أن التحليل لن يقتصر على ما طرحه السؤال المركزي، بل يتسع لاختبار الأدوات والمفاهيم الخاصة بكل من الأنسجام والاتساق، والوارد في كل من المقترحات الغربية والعربية.

وقد جاء التحليل في أربعة فصول. جامعة المشوون الأولين في فصل، ومفردا لكل مستوى من المستويات الثلاثة الباقية فصلاً. وخلاصة ما أراد في هذا التحليل، أنه في مجمله اسم

بسمات اقتضته - في غالب الأمر - الترابط والعقود، ومن هذه السمات:

١ - العودة إلى التطوير، بعدما خصص المؤلف للجانب النظري سبعة فصول، نراه في شأيا التحليل يعود إلى هذا الجانب كثيرا جدا، حيث يذكر تطهيرات جميعها - عدا القليل - ثم يسبق له ذكرها في الفصول السبعة، وهي تطهيرات متنوعة المصادر: مثابة الاتجاهات، براون ويول، فان ديكن، لينش وشورت، كاتر، ديوكر اندوجرسون، عبد القاهر الجرجاني، ياكسون، موكاروفسكي، محمد مفتاح، كريمة، زياتير، السكاكي، أحمد الشوكل، جابر عصفور، إمبرطو إيكو وغيرهم. (انظر - على سبيل المثال - الصفحات: ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٢٨، ٢٢٠، ٢٢٢، ٢٢٤، ٢٢٦، ٢٢٧، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٠، ٢٣٢، ٢٣٦، ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤٢، ٢٤٦، ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥٢، ٢٥٦، ٢٥٨، ٢٥٩، ٢٦٠، ٢٦٢، ٢٦٤، ٢٦٦، ٢٦٨، ٢٦٩، ٢٧٠، ٢٧٢، ٢٧٤، ٢٧٦، ٢٧٨، ٢٨٠، ٢٨٢، ٢٨٤، ٢٨٦، ٢٨٨، ٢٩٠، ٢٩٢، ٢٩٤، ٢٩٦، ٢٩٨، ٣٠٠، ٣٠٢، ٣٠٤، ٣٠٦، ٣٠٨، ٣١٠، ٣١٢، ٣١٤، ٣١٦، ٣١٨، ٣٢٠، ٣٢٢، ٣٢٤، ٣٢٦، ٣٢٨، ٣٣٠).

٢ - العناية بالجزئيات أكثر من الكليات، فعلى سبيل المثال، انشغل التحليل كثيرا بالرصد الأسي الشكلي لأدوات الربط بين المفردات، وقد جاء الرصد في جداول شغلت حوالي عشرين صفحة (انظر الصفحات ٣١٤، ٣٢٢، ٣٢٨، ٣١٨). مع التحقيل بمناقشة في أقرب ما تكون إلى التعليق الذي لا يميل وعيا بالنص.

٣ - الاستطراد، فعلى سبيل المثال: **أدوات المؤلف أن يبرهن على أن تحديد النص بالاتساق ليس ضروريا ولا كافيا**. فليس أمثلة من الشعر العربي الحديث والشعر الإنجليزي والشعر الفرنسي (انظر الصفحات ٣٢٢، ٣٢٤). وفي حديثه عن سياق الخطاب الشعري يستطرد إلى الحديث عن عناية كتب التراث العربي بتخطيط إنتاج النص، ويورد أمثلة، ويورد أمثلة من شعر محمود درويش لا يثبت منها سياق النص (انظر الصفحات، ٢٩٨، ٣٠٠).

٤ - الانفصالية، وهي - في رأيي - أخطر ما يعيب التحليل، إذ حال كل مستوى من المستويات الخمسة على حدة، من دون أن ينبني تحليل المستوى على نتائج تحليل المستوى السابق عليه، أو حتى من دون أن تتواشج التحليلات بدرجة تجعل بعضها بعضا. وفيما ذكره المؤلف في الفصل الخامس، «المستوى التداولي» معلومات غاية في الأهمية عن التقاليد الأدبية، والتوجهات الطليعية عند أدونيس، والخصوص التي تتنامى معها قصيدة طارس الكلمات الغربية، لكنها جاءت بعد أن فرغ المؤلف من تحليل المستويات: النحوية والمعجمية والدلالية، ولو جاء هذا التحليل في ضوء تلك المعلومات التداولية، لاقتبس التحليل عمقا وثراء.

ولا يعني كل هذا نقي وجود التفاتات جيدة في التحليل، وذلك كتحليل علاقة العموم - الخصوص فيما بين العنوان والنص (ص ٢٧٤: ٢٧٢). وتحليل المستوى الاستعماري، كما في تحليله لاستعمارات (الريح، الماء، والنهار، والليل) (ص ٢٢٢، ٢٢٤). وإن كان من الأولى - فيما أرى - إدراج هذا المستوى في المستوى الدلالي. وقد استخلص المؤلف - فيما استخلص - من تحليل القصيدة فعالية الأدوات والمفاهيم الخاصة بالاتساق والاستيعاب، مع

افتراح إضافة «التوازي» وضرورة الربط بين الاتساق والميلاق، والإشارة إلى اختلاف السياقات باختلاف نوع النص. وأن الأهم هو الاتساق^{١٢٩}. وأوافقته على ما افترض وأشار. لأنه موجود فعلاً في «علم النص».

وحسب هذه الدراسة أنها - فيما أعلم - أول دراسة عربية في هذا المجال. وأنها اجتهدت كثيراً جداً وإن لم تصب بقدر ما اجتهدت، ولعلنا نجد في دراسة أخرى درجة أعلى في الاجتهاد والإصابة.

٢ - ١

وتأتي دراسة الدكتور سعد مصطوح: «نحو اجرومية للنص الشعري - دراسة في قصيدة جاهلية» في إطار محاولات الجادة الرصينة لإرساء منهج نسائي في نقد الأدب العربي^(*). وتصرف دراسته هذه إلى اختيار أولي لكل من السيلك cohesion والحبيك coherence بوصفهما معيارين من معايير النحوية وبمفهومهما عند دي بوجراند ودريسلر (راجع قفرتي: ١- ٢٠). أما مجال الاختبار، فهو قصيدة «الرفش الأصفر» من محبوته «هند بنت عجلان» والقصيدة مكونة من عشرين بيتاً جاءت - كما هي الحال في الشعر الجاهلي - خالية من التقسيم إلى فقرات أو وحدات. ورأى صاحب الدراسة أهمية الحاجة إلى التقسيم، إذ بين من المحاور الدلالية للقصيدة، ويستلزم به اكتشاف عن العلاقات بين عالم النص وظاهره. وعلى هذا تمحورت الدراسة حول ثلاثة مسأول أساسية هي:

١ - التقسيم. ٢ - السيلك. ٣ - الحبيك. ٤ - <http://www.akhira.com>

اتخذت الدراسة من ظاهر النص مفتاحاً لتقسيم عالم النص إلى محاور دلالية، فكان هذا الفتاح (تحولات الخصائص الشخصية) على مستوى النص، حيث جرى الالتفات من ضمير إلى آخر، ومع كل التفتاة يبدأ موضوع جديد: «ففي الأبيات الخمسة الأولى حديث الشاعر عن رسوم ابنة عجلان وأهلها الذين بادوا. ويشكل ضمير المتكلم مظهراً دالاً على زاوية الرؤية الحورية هنا... ثم نتجونا النقلة بتحول الضمير إلى الغياب حديثاً عن ابنة عجلان في الأبيات من السادس إلى الثامن... ثم تأتي النقلة الثالثة المفاجئة لتحولات الضمير الشخصي في البيت التاسع وما تلاه إلى الثاني عشر، عوداً إلى ضمير المتكلم، حيث يتحدث الشاعر عن ذات نفسه... أما النقلة الرابعة، التي تبدو مفاجئة أيضاً، فتبدأ من البيت الثالث عشر في شكل تحول من التكلم إلى الخطاب، حديثاً من الشاعر إلى ذات نفسه... ومرة أخرى يلتفت الشاعر عن الخطاب الموجه إلى ذات نفسه على مذهب التجريد إلى حديث عن ذات نفسه بضمير المتكلم الصريح في بيت هو السادس عشر. وهو الفتاح الضابط لزاوية الرؤية في بقية أبيات القصيدة^(١٣٠). وعلى هذا ضمنت دراسة القصيدة إلى خمسة أقسام:

(*) انظر له: الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، ص ١٢، ٩، ص ٩٩.

الرقم	الآبيات	الضمير	الموضوع
1-	5 : 1	المتكلم	رسم ابنة عجلان وأهلها الذين بادوا
2-	8 : 6	الغائب	ابنة عجلان
3-	12 : 9	المتكلم	حديث الشاعر عن ذات نفسه
4-	15 : 13	المخاطب	حديث الشاعر إلى ذات نفسه
5-	20 : 16	المتكلم	حديث الشاعر عن ذات نفسه

وعلى الرغم من أنني لاحظت في القسم الأول من القصيدة غلبة لضمير الغائب (والاسم الظاهر الذي يؤول منقولته)، حيث تكرر سبع مرات، فإنما ضمير المتكلم تكرر أربع مرات، وهي غلبة تنسق والحدث عن الغائبين (رسم ابنة عجلان وأهلها الذين بادوا)، مما يتبنى عليه إمكان دمج القسمين الأول والثاني في قسم واحد، على الرغم من ذلك، فإنني أسجل تقديري تلك الالتفاتات الدالة لظاهرة الالتفات على مستوى النص، ويمكن تسميتها الالتفاتات النصية - واستثمارها في قسميه، وربط الدراسة الالتفاتية أيضاً - بكتبة النص من زاوية أخرى، وهي أن الالتفاتات جسد خاصية التحول، المهيمنة على المفاهيم الفعالة في عالم القصيدة، حيث يدور هذا العالم حول ثنائية «الغبة والشتات»، كما هي البيت الثاني:

٢ - لابنة عجلان، إذ نحن معا / وأي حال من الشعر شجوراً

وثنائية (الوجد والفقد)، كما هي البيت السادس عشر:

١٦ - كمر من أنهي ثروة رليته / حل على ماله زهر غشوم

يقول الدكتور سعد مصلوح: «إذا أخذنا ذلك في الحسبان، فإن تحولات الضمائر تقدم إلينا ضرباً من الالتفات على مستوى النص يتجاوز ما عرفه البلاغيون على مستوى الجملة أو الشاهد أو المثال، إذ يبدو الالتفات هنا مظهراً يجسد لغوياً في ظاهري النص علاقة التراجع والتحول والضيورة الدائمة التي تعبر المفاهيم الفعالة في عالم النص»^{١٢}.

أما فيما يخص بسبك القصيدة، فقد وضعت الدراسة أبرز وسائل السبك وأداتها إلى للاعتناء، مكررة على التكرار خاصة التكرار المعنى Full recurrence (سبق ذكر مفهومه في الفقرة ١-١). وقد جاء التكرار المعنى لمفهومين مركزيين في عالم القصيدة، هما: ابنة عجلان، الدهر، حيث تكرر المفهوم الأول في القسم الأول من القصيدة ثلاث مرات:

- ١ - لينة عجّلان بالجرّ رسوم
٢ - لينة عجّلان إذ نحن معا
٣ - يا بنت عجّلان ما أصبرني
لن يتعلّقين والعهد شير
ولنّ حال من الدهر غيوم
على غروب كنت بالغموم (*)

وهذا التكرار - فيما تحلّ الدراسة - [إخاخ يبرز به في صدر الكلام، الذات التي هي محور القول أو «جهة الشعر» بمصطلح حازم القرطاجني^(٢٠)، ثم يختفي التعبير بالاسم الصريح عن هذا المفهوم (بنت عجّلان) في بقية القصيدة، ليُعبّر عنها بضمير يحلّ إليها Asaphors في البيت من بيت، وبتعبير مفسر Asaphors (راجع مفهومهما في فقرة ١-١) في البيت العاشر:

- ١٠ - من لجال تسقى مرقاً
أشعرني الهمر فقلب سليم
ثم يفتاح الفائق بعودة التعبير بالاسم الصريح (بنت عجّلان) في البيت الأخير:
٢٠ - ولقني غلّ غلّ بقوله
يا بنت عجّلان من وقع الغموم

وتفيد الدراسة في تحليل هذه العودة بما جاء في «علم النص» من عملية تشييط المفاهيم في الذهن (راجع فقرة ١-٢)، يقول الدكتور سعد مشيرا إلى هذه العودة: «نرى أكان الشاعر بهذا الصنيع يستعيد لذاكرة التلقي اسم الذات التي هي محور القول على نحو مفاجئ، ينتقل به من المخزون التشييط في الذاكرة ليحتل من جديد مكان المركز من المنظومة الفكرية للمفاهيم المهيمنة على القصيدة في ضياء عمل الذهن»^(٢١)، ولتتضح لنا الفهم على نحو يبدأ به أثره الفاعل بعد الفراغ من تلقي القصيدة فلا ينتهي بتوحيده، ويستخدم بذكر الاسم مرة أخرى كل المفاهيم التي ارتبطت به مثلاً بداية القول إلى نهايته، وأيضاً ذلك - قبل كل ذلك ويعدّه - نصية نصه... وكأنه يفتح القصيدة كلها بين قوسين^(٢٢).

أما المفهوم الثاني (الدهر)، فقد تكرر باللفظ الصريح خمس مرات:

- ٢ - لينة عجّلان إذ نحن معا
٢ - أضحت قناراً وقد كان بها
١٢ - تنكي على الدهر، والدهر الذي
١٦ - كسر من أضيّ ذروة رأيت
ولنّ حال من الدهر غيوم
في سالف الدهر أرباب الهوم
ألكاني فالدع كالشئ الغير
حل على ما له دهر غموم

ثم إنه يأتي إلى البيت الأخير فيعبّر، باللفظ المفسر، عن الدهر في تسوية مبهمة تجمع كل ما سبق، وتشيط ذلك المفهوم تشييطاً يعيد أثره كذلك إلى ما بعد الفراغ من تلقي القصيدة، وذلك في قوله:

- ٢٠ - ولقني غلّ غلّ بقوله
يا بنت عجّلان من وقع الغموم (١٢٢)

(*) يلحظ الدكتور سعد هنا أن حديث الشاعر عن محبته جاء بصيغة الغائب في البيت الأول والثاني، وجاء بصيغة المخاطب في البيت الخامس، وعلى هذا يرى «أن توسع في مفهوم الانكشاف البلاغي لتجاوز حصره في التعبير بالضمير مع التحارر الجهد، فتشيد إليه التغيير جهة التكلم مع التحارر موضوع الكلام».

ويدخل مفهوم «الدهر» في علاقة وثيقة مع بنية المفاهيم الواردة في عالم القصيدة، وهي علاقة أشبه ما تكون بعلاقة الفاعل بالفعول أو المفاعيل وأثر الفعل، يقول الدكتور سعد مصلوح: «ويمكن القول بوجود ثلاثية تحكم كل المفاهيم الداخلة في تشكيل فضاء القصيدة، وهذه الثلاثية هي «الفاعل» و«التأثير» و«الأثر» فالدهر هو المفهوم «الفاعل»، وسائر ما عداه: ابنة عجلان، والليل، والرسوم، والإنسان، كلها مفاهيم تدخل تحت «التأثير»، والعفاء، والإفطار، والسهد وتبدل الأحوال «أثر»... ولا يكفينا الأمر كبير عناء في إقامة الدليل على هيمنة مفهوم «الدهر» الفاعل على طرفي الثلاثية الآخرين، فالدهر في البهت الثالث «طرف» وكل ما عداه مطرووف، وفي قوله الذي ساقه مساق الاستفهام المراد به التغيي، «أي حال من الدهر نديم؟» ثاني «من» الجارة لتحتمل معنى التبعيض، أي «أي حال من أحوال الدهر نديم؟» ولتحتمل أيضا معنى «العلّة» أي «أي حال بسبب الدهر نديم؟»^(١٧٩) وهذا التحليل الجيد كان الأولي به - فليما أرى - أن يرد في المحور الثالث للدراسة (الحبك).

إن مثل هذا التحليل للسبك يكلف من وهي وقته للنواشع بين مفهومي السبك والحبك، فالدراسة إذ عالجت سطح النص عالجت في الوقت نفسه عالم النص، حيث استهدت بسطح التحليل أي مظاهر واستجبات عالم النص في سطحه، وربما لهذا اقتصرت الدراسة حين انتقلت إلى المحور الثالث (الحبك)، على أمرين: منطلق التداهي، وأزمة النص. **رأيت الدراسة أن «منطلق التداهي»** كان الحاكم والمفسر لانتقالات القصيدة من موضوع إلى آخر، فالقسم الأول منها تضمن مفاهيم: ابنة عجلان، الرسوم، الشاعر، الدهر، الأثر، وهذه المفاهيم هي الفاعلة في النص كله، وبهذا يغدو القسم الأول جامعا محركا، وتغدو سائر الأقسام انبثاقات وتجليات له. ويتضح هذا - أكثر ما يتضح - مع المفهوم الأول: «تذكر ابنة عجلان في نهاية القسم الأول كان شرارة الارتداد إلى اليأس في لحظة لا تقاس بزمن الناس، فبرزت ابنة عجلان من المخزون الذهني النشط لتكون مساحة الفعل والانفعال، ثم ما هو ذا الشاعر [أي هي القسم الثاني] يستمرسل في وصفها، فهي الفتاة المنعم... وهي ضاربة اليأس، خلية من الضواويل، طويلة النوم، هنا تندفع شرارة الارتداد إلى الطاهر، وهو ارتداد يبدو فجأة وما هو بل فجأة، إنه ارتداد على سنة استدعاء الضد للضد، فالقفلة وفراغ اليأس وطول النوم من صفات الحيوية، هي التي أنتجت حديث الأرق والتصب وطول الليل والجفن القويح وتغيير جهة الضمير في القسم الثالث، وهذه هي التي أنتجت حديث البكاء على الدهر ومن الدهر في القسم الرابع»^(١٨٠).

وتتجلى علاقتا التعاقب والاستدعاء فيما بين أحداث عالم القصيدة، في التحليل العميق الدقيق الذي ضمته الدراسة في مدارستها لـ «الزمنة النص»؛ للكشف عن العلاقات الزمنية بين الأحداث، فبعد أن ميزت الدراسة بين ثلاثة أنواع زمنية: الزمن الموضوعي، الزمن الذاتي^(٥)، الزمن التحوي. كشفت الدراسة - ضمن ما كشفت - عن علاقة تعاقب حكمت مجموعة من الأحداث، وعلاقة استدعاء حكمت مجموعة أخرى، وهاتان العلاقتان من زاوية الزمن الموضوعي، يقول الدكتور سعد مصلوح: «إن الزمن الموضوعي في النص يدخل في طورين: ماض وحال، وإن طور الماضي يتشكل من أحداث ثلاثة: حدث العتبة (إذ نحن معنا)، وحدث التحول (أضحت قفارا...) وحدث الشتات (بادوا...)، وإن هذه الأحداث تقع على متصل خطي تحكمه علاقة التعاقب. أما طور الحال فإنه يتشكل من حدث التذكر... وحدث التحسير... وحدث التسلية... وارتقاب الخلاص... وتختلف العلاقات بين أحداث طور الحال من أحداث طور الماضي في أنها تقع على متصل دائري مغلق، مركزه لحظة الآن، ومن ثم فإن بعضها ينحني إلى بعض في غير تعاقب زمني، وإنما بطريق الاستدعاء^(٦)، وتدخل جميع هذه الأحداث السبعة الموزعة - من منظور الزمن الموضوعي - بين ماض وحال، تدخل - من منظور الزمن الذاتي - في علاقة استدعاء غير محكوم بالأنطواء، وإنما هو استدعاء حر يعني، طردا وعكسا، ويرجع ذلك إلى طبيعة الزمن الذاتي، فهو لا يميز بين ماض وحال ومستقبل (إذ يجمع هذه الأزمنة الثلاثة في لحظة أنية) وهكذا يفسد تشكل الزمن في النص، ويقع الشداع بين الزمن الذاتي والزمن الموضوعي، ويتعكس هذا الشكل في زمن اللغة الذي يقصر زمن النحو في كثير من الأحيان عن تسويره وتصويره^(٧).

وبعد، فإن الدراسة - على الرغم من أنها في تحليل القصيدة - لم تُقيم اعتبارا أو توظيفا لأي من عناصر السياق الثقافي والاجتماعي والأعراف الأدبية في العصر الجاهلي (عصر القصيدة)، حيث انحصرت الدراسة - أو كانت - داخل النص، مما جعلها مطبوعة بطابع بنيوي (إلى حد كبير، فإنها على الرغم من ذلك أثبتت كفاءة السبك والحيك بوصفهما معيارين من معايير القصيدة، كما فتحت الدراسة أفقا جديدا مفيدا متمثلا في: إعادة النظر في النصوص الشعرية القديمة والظواهر البلاغية من منظور نصي).

(٥) يقول الدكتور سعد (ص ١٦٦) في شرح الزمن الموضوعي والزمن الذاتي والتفرق بينهما: «ويمكن القول بأن الزمن الموضوعي بما هو كم متصل قابل للقياس مستمد مما قبل اللحظة الأنية وإلى ما بعدها، ومحكوم بتعاقب الليل والنهار والفصول وحركة الأرض، وبشكل طريقة كونها منضبطة للقوانين والأحداث، مشارفا لرواية أفراد البشر، وغير قابل للتشكل طبقا للمظاهر والمواقف، أما الزمن الذاتي فزمن خاص بكل فرد، لا يوازي بالكم الموضوعي الطبيعي، ولا يخضع له... لغة أخرى يتميز به فلاهما بعضهما من بعض، فالزمن الموضوعي قابل للتقسمة إلى ماض وحال ومستقبل، وهنا لحظة الفعل، أما الزمن الذاتي فلا يتعرف بهذه الحدود القاصية، القابلة للتقليد الموضوعي، فالحلقة الواحدة يمكن أن تكون بؤرة جليلة لشجرة الإنسان ماضيا وحالا، ولطوائفه وطموحه استقبالا، ومن ثم ينسجم الزمن الذاتي بوزن القوافي، وحرية الاستدعاء والربط بين المواقف والقاصيم حرية لا لنعما حدود».

٢-٢

كما يأتي «علم النص» ذا طابع كلي شمولي. تأتي دراسة الدكتور صلاح فضل «بلاغة الخطاب وعلم النص» فيما تعالج من موضوع، فهي لا تقف من موضوعها عن ذلك القرب الذي لا يمكن العين إلا من رؤية الجزء مفصلاً عما حوله، وإنما تقف منه عن ذلك البعد الذي يمكن العين من رؤية الجزء موصولاً بما حوله، رؤية ترى العلاقات التي تنتظم الأجزاء في منظومة كلية. إنها رؤية التسق. ذلك أن الدراسة قدمت - أول ما قدمت - التسق المعرفي المؤطر لبلاغة الخطاب وعلم النص، وهو تسق ينتظم مجموعة من الأنواع المعرفية في منظومة هرمية، اعتلت قممها «المعرفة العلمية»، فكانت الفاعل المؤثر في سائر الأنواع المعرفية الأخرى. وتجلي هذا التأثير - ضمن ما تجلى - في انشغال «أعداد متزايدة من العلوم الإنسانية، عن طريق الضبط المنهجي، والتراكم العلمي، والثوابد عبر التخصص، إلى منطقة البحث «الإمبيريقي، التجريبي، بحيث لم يعد كثير منها يلتمح إلى ما يسمى بـ «علوم الروح» التي لا تقبل الاطنبار والتحليل والتفاد، بل أخذ يدخل في مجال «النظرية» بالمفهوم العلمي، ذات الفروض والعناصر المحددة، ويتميز بقابليته للتطبيق، و«مجموعة التجريبي» وخضوعه للتعديل المستمر في ضوء الإنجازات المنهجية الأصيلة»^(٣٤).

وهي هذا الإطار سعى الخطاب البلاغي الجديد (بلاغة الخطاب) إلى استيفاء شروط الخطاب العلمي، فأتجه «ليصبح طريقة في تناول التقني، و«لتنهج التحليل العلمي، دون الاعتماد على معارف مسبقة، ومعايير دائمة، تستمد صلاحتها من البنية الإيديولوجية للثقافة، بل يقدم مجرد فروض قابلة للاختبار، خاضعة للتعديل، منفتحة على معطيات التطور العلمي، مما يجعله هيكلًا متناميًا، لا يقوم في فراغ مثالي، بل هو خطاب على خطاب، أي أنه كاشف عن الخطاب الإبداعي الموازي له والممتد معه، ويقدر ما يتولد في هذا الخطاب الإبداعي من نساق جمالية وإنسانية جديدة، وما تسفر عنه علوم الإنسان من معرفة بعلمه الداخلي والخارجي. فإن الخطاب البلاغي لا ملاص له من أن يسمح فوقيها ويقتنص أشكائها»^(٣٥). وقد ركزت الدراسة - فيما تناولت من علوم واكبت بلاغة الخطاب وعلم النص - على علوم: اللغة والنفس والجمال والشعرية. مبلورة أهم ما قدمته هذه العلوم من مبادئ وإنجازات كان لها تأثيرها الفاعل في دراسة الظاهرة الأدبية، وذلك مثل: التمييز بين اللغة والكلام، وبين الحور الترانزي والحور العاطفي، وتحليل العلاقة بين اللغة ومستخدميه، وتحليل الكيات التلقي والتذكر واكتشاف قواين الشعاع، وعذ اللغة مظهر الإبداع الأدبي، ومقولة الانحراف المؤسسة للوظيفة الشعرية وانتقال مبحث الشعرية في السيميائيات والثمانينيات إلى نطاق التداولية الأدبية»^(٣٦).

وانتقلت الدراسة بعد ذلك إلى الاتجاهات البلاغية الجديدة التي نشأت مع نهاية عقد الخمسينيات فمساعد، لإبراز خصائص كل اتجاه وما قدمه من مبادئ نظرية وأدوات منهجية، لجعل هذه الاتجاهات تصب في نهاية الأمر في دائرة الخطاب أو النص، وكانت هذه الاتجاهات:

- ١ - بلاغة البرهان.
- ٢ - البلاغة البشوية العامة.
- ٣ - التحليل التداولي للخطاب.

وهي اتجاهات - كما ذكر المؤلف وأوضح - مثابنة في الأهداف والبرامج، لكن من أوجه هذا الثباين ما يجعلني لا أستسوغ إدراج «البلاغة البشوية العامة» في هذه الثلاثة، ذلك لأنها بحكم معلميها البنيوي وقعت - عند أغلب معلميها - في السكونية والانغلاق، وهو ما لم يقع فيه طرفا الثلاثة، وقد قامت هذه الثلاثة على أسس تتسق والمعرفة العلمية، المهيمنة على المنظومة المعرفية في العصر الحديث، وتجلي الدراسة في إحكام ورصانة هذه الأسس، من خلال إبراز مفارقتها العامة للأسس التي قامت عليها البلاغة القديمة غويا وشرفا، فإذا كانت الثغبة قامت على أسس الافتراضية والمعيارية واللاتاريخية، فإن البلاغة الجديدة تقوم على أسس الواقعية والوصفية والتجريبية^{١١٠}. وبهذا تسفت كل واحدة منهما مع المنظومة المعرفية السائدة في عصرها، يقول الدكتور صلاح فضل - مشيرا إلى ذلك ومنها إلى ما ينطوي إليه من نتيجة - إذا كانت البلاغة في أطوارها الأولى متسقة مع منظومة العلوم وفلسفتها حينئذ، مما جعلها مستوفية - إلى درجة كبيرة - لشروط العلم القديم، فإن تطور منظوم العلم - بحيث أصبح يعتمد على التجريب والنظرية وحركية القوانين النسبية، واختلف منه الأسس المعيارية المنطوقية اختفاء كلية ليحل محله الشرح والتفسير، ومناوبة الظواهر في تشكيلها وحراكها والبحث عن وظائفها المتعددة، كل ذلك قد أذن بانتهاء عصر التعريفات المنطقية الثبالية الدائمة بشكل لا رجعة فيه. وخضوع منطق والفلسفة ذاتهما لنتائج البحث العلمي المتجدد في أدوات ومناهجه، مما ينطوي بنا إلى نتيجة مهمة، وهي أن البلاغة في عصر العلم لا بد أن تعتمد على مراكزاته دون مخالفة لشروطه وقوانينه، فعلينا أن نتخلى عن الطابع المعيارى التقييدي، تنتج إلى وصف لغة الأدب وأشكالها. وإذا كانت مادة هذا الأدب واجتاسه وتشكلاته مثابنة متغيرة فلا بد من أخذها في الاعتبار بوصف ما يرقى إلى مستوى الظواهر منها وتحليلها واستنباط اتجاهاتها العامة المتغيرة، وعندها يتعين علينا أن نعتبر البحوث الأسلوبية التجريبية المقدمة الضرورية للبحث البلاغي الجديد المفتوح دائما على النتائج العلمية والمنطقية لحركتها. في مقولات أكثر كلية وشمولا وأدق تفسيراً وتنظيراً^{١١١}.

وتتمثل هذه الأسس وأسس «علم النص» مما يؤهل «بلاغة الخطاب» وما قدمته من مبادئ وإنجازات في مجال «بنية الشكل البلاغي»، وإعادة رسم الخرائط البلاغية^{١١٢}، يؤهلها لأن تصب في ذلك العلم الأعم الأشمل «علم النص». وفي هذا الإطار لتلخص الدراسة من «علم

النصر، ما قدمه فإن ذلك من تصور للأبنية البلاغية ورسوم خريطة لها (أنظر فقرة ١)، وتعضم الدراسة هذا التصور، اتقدم لنا خريطة للأشكال البلاغية من الجناس وتشابه الأطراف والتقديم والتأخير والانتقادات والتشبيه والاستعارة والنورية والطباق وغير ذلك، مصنفة إليها طبقا لثلاثة أشكال أساسية: الأشكال الصوتية، الأشكال الصورية، الأشكال الدلالية^{١١٠}. على أن هذه الخريطة لم تكن خريطة صماء تقتصر على جمع الأشياء والظواهر في حزمة واحدة، وإنما كانت خريطة حيوية بفضل ما حفلت به من رفاة ووهي تقديمي، حيث ربطت بين شكل بلاغي واستخدامه واستثماره عند بعض الكتاب أو في بعض أنواع الخطاب، وحملت أشكالاً بلاغية تحليلًا تقديريًا معاصرًا وأصليًا، وفتحت أفقا لإعادة النظر في أشكال بلاغية من منظور نفسي، مبينة ما يحدث هذا التطور من نقلة نوعية.

ويتجلى كل هذا - أكثر ما يتجلى - فيما جاء تحت «الأشكال الصوتية» و«الأشكال الدلالية» - والأخيرة خاصة - وحسبي هنا أن أمثل لهذا بإيراد بعض مما جاء تحت هذين الشكليين: الأشكال الصوتية، يقول الدكتور صلاح فضل في حديثه عن الجناس الناقص: «وهو شكل بلاغي أثير لدى الكتاب الذين يتلاعبون بالتصويرات ويمسكون على المهارة اللغوية كما نجد مثلا عند جمال حمدان في تحديده لمعقودية المكان في الشخصية المصرية من أنه نتاج «التألف الوظيفي بين الوضع والواقع»... ويختار ما يستغل هذا النوع من الجناس الصوتي اللافت في مجال الدعاية والإعلانات»^{١١١}.

الأشكال الدلالية، يقول بهد شرحه للتفاعل الاستعاري وما يحدثه من خلق معانٍ: «ولكني تجمع هذا التفاعل بشكل أوضح: نقرا بيت ناجي في حديثه عن منزل الحبيبة: «هذه الكعبة كنا ملائقيها»، فنجد أنه في الوقت الذي أضفى فيه مسحة من القداسة على منزل الحبيبة باستعارة كلمة «كعبة» لها، لم يخلص نسبيا من درجة قداسة كلمة «كعبة» في نظامنا اللغوي والقيمي باستخدامه هذا التقابل»^{١١٢}. كما يقول عما كان يمكن اكتشافه في تراثنا الشعري لو درست الاستعارة فيه من منظور نفسي: «ولما كانت البلاغة العربية قد أولت عناية خاصة للاستعارة وأقسامها من تصريحية ومكتبة، وأصلية وتبعية، طبقا لأساسها النحوي والدلالي معا، فإن ذلك قد جرى على أساس متطلي يلتبس في الأدب مجرد شاهد على ما تقضي إليه الضميمة العقلية، ولم يخطر لدى أحد من البلاغيين القدماء أن يتناول نصوصا شعريا كاملا، ويستخرج منه أنواع الاستعارة، ويقسم معدلات تكرار كل نوع، وعلاقاته باتجاه الشاعر وعصره وثقافته، حتى ينتهي إلى ملاحظات علمية حقيقية عن درجة شيوع هذه الأنواع. أو يختار «ميكانيزمها» الوظيفي في الدلالة الشعرية، لأن ذلك ببساطة لم يكن واردا في التفكير العلمي لتلك العصور. ولو فعل للاخط مثلا أن الاستعارة الكلية تظهر بتضمين الأسد لدى مجموعة الشعراء المحدثين في العصر العباسي، ابتداء من مسلم وأبي تمام

لدورها البارز في عمليات التشخيص والتجسيد، وهنا يأتي دور الدراسة البلاغية الحديثة، التي تعتمد على الخطاب وتطلق من النص، وترصد الظواهر وشيوعها، وتطورها لدى الاتجاهات والمصور المختلفة¹⁰.

ويقول الدكتور صلاح فضل عن دراسة «النزعة والطلب» وغيرها من منظور نصي: «ويتبني عند دراستها رصد أبنائها البلاغية، ونظام التلخيصات التي تخضع لها، وقباس درجة انشائها في النص والرفعة التي تشغلها فيه. وذلك للتمييز بين «الأشكال الوضعية» التي تتعلق بالتعبير للفرد - والأشكال «عبر النصية» التي تسري في مساحة كبيرة من النص وربما تشغله بأكمله - مما يربط بالأبنية القصوى والكبرى للنصوص. فهناك فرق هائل بين استخدام رمز جزئي في سياق تعبيري محدد، واستخدام رمز مائل وراء نسق كامل من العلاقات المتداخلة على طول النص الأبنوي. ويعتقد بأننا ما ذكرناه من قبل من أن التطلع العالي لتحليل البلاغي الحديث يختلف جوهريا عن البلاغة القديمة في رسمها للأشكال المختلفة كعزيمات متشعبة لا علاقة بينها ولا تفاعل فيها، بحيث تبدأ البلاغة الجديدة من النص لتقوم بتعليقه ورصده مكونة - ورسم درجات كفافته، والنمط توظيفه لخطف الأشكال القطعية»¹¹.

وتولي الدراسة اهتماما كبيرا بفان ديك، حيث تشرح ما قدمه من مفاهيم وعمليات ومبادئ وأبنية نصية كلها كانت أساسا ومعام علم النص، وذلك مثل: البنية العليا، البنية الكبرى، عمليات تحديد البنية الكبرى، أسس الترابط، مبدأ تناظر الاختصاصات وغيرها¹². (وقد جرى عرض معظمها في الجزء الأول من هذا البحث). والفرق الدراية سؤالا جوهريا حول سبب سجي «نمو العطف» بين «بلاغة الخطاب» و«علم النص» في عنوان الدراسة، فما سبب هذا الجمع؟ تجيب الدراسة عن ذلك بقولها: «إن المنتج لنمو الاتجاهات البلاغية الجديدة وتعلقها في العقود الأخيرة، يلاحظ نزاهد الاعتراف بعدم كفاية مشروعاتها التخطيطية واتجاهاتها الشكلية حتى الآن، مما يجعلها تمضي في تكوين مشروع البلاغة النصية الذي يصب بدوره في مجال التوحيد بينها وبين علم النص»¹³. وهي إجابة صحيحة، وإن كنت أتخبط على ما جاء في الجزء الأخير منها، إذ قد يُتهم منه أن مضى هذه الاتجاهات نحو مشروع البلاغة النصية يأتي في مسار متصل عن «علم النص»، وإن هذا المشروع حين يتحقق لتوجد هذه البلاغة مع علم النص، والنسور العلاقة بين «بلاغة الخطاب» و«علم النص»، على أن الأولى ذات هي «علم النص» الذي استوعب إنجازاتها، وتجاوز سبلها (خاصة سكونية البهوية وانغلاقها). ومن هذا الاستيعاب والتجاوز ينشأ فرع من فروع «علم النص»، وهو «بلاغة النص» أو «البلاغة النصية».

وبعد، فإن هذه التجهيزات الثلاثة أكدت لنا أهمية «علم النص»، وما يفتحه أمامنا من أفق بحثية تحدث ثقله نوعية، كما أنها مهدت - تمهيدا كبيرا - الطريق أمامنا لكي نقف من «علم النص» في درسا نقدي، فكيف نحقق هذه الإفادة؟ هذا السؤال هو موضوع أو بالأحرى مشروع أمل أن أسهم فيه في قابل الأبحاث إن شاء الله.

هوامش البحث

- 1 دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص 74.
- 2 المرجع السابق نفسه، ص 75 - 77.
- 3 انظر هان ديلا، علم النص، ص 77 - 78.
- 4 المرجع السابق نفسه، ص 82 - 83.
- 5 وقد عاد كثير من الباحثين القرويين المعاصرين إلى «خطابة الرَسُول» لاعتمادها بالطريقة الإقناعية. ومن هؤلاء برونان في دراسته لتعديج Argumentation بوصفه خطابة يستهدف الاستمالة والإقناع. وقد حدد هدف دراسته في تحليل لكتابات الخطابة في التأثير على العقل من أجل استمالتها، وأطلق على هذه الدراسة الخطابة الجديدة (The New Rhetoric) انظر: Perelman: The new rhetoric, pp 137, 140, 141.
- 6 هان ديلا، علم النص، ص 84.
- 7 في كتابه، طرأ بديهة لثلاثة التلميذة، ص 84.
- 8 انظر أرسطو، الخطابة، ص 299.
- 9 هان ديلا، علم النص، ص 77.
- 10 المرجع السابق نفسه، ص 77.
- 11 المرجع السابق نفسه، ص 82.
- 12 المرجع السابق نفسه، ص 82.
- 13 المرجع السابق نفسه، ص 82 - 83.
- 14 المرجع السابق نفسه، ص 83.
- 15 المرجع السابق نفسه، ص 83.
- 16 المرجع السابق نفسه، ص 83.
- 17 De Beaugrande Dossier: Introduction to Text Linguistics, p 3.
- 18 هان ديلا، علم النص، ص 77.
- 19 Halliday and Ruqaiya Hasan: Cohesion in English
- 20 الدكتور سعيد بيجري: علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، ص 101.
- 21 المرجع السابق نفسه، ص 101 - 102.
- 22 المرجع السابق نفسه، ص 102.
- 23 الدكتور سعد مصباح: نحو أجيومية للنص الشعري، ص 104 - 105. وهي ترجمة شارحة لا جاد عبد، De Beaugrande and Dossier: Introduction To Text Linguistics, P 3.
- 24 انظر: Halliday and Ruqaiya Hasan: Cohesion in English, p 2: 3. p274: 286.
- 25 De Beaugrande and Dossier: Introduction To Text Linguistics, pp 48, 49, 50: 57, 60, 66, 71.
- 26 دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص 79 - 80، 81، 82.
- 27 هان ديلا، النص والسؤال، ص 82.
- 28 De Beaugrande and Dossier: Introduction To Text Linguistics, p 79: 80.

- Ibid: p 49. 86
- Halliday and Ruzqaiya Hasan: Cohesion in English. p 284. 87
- دي. بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص 1-2. 88
- Van Dijk: some Aspects of Text Grammars, p 210: 223. 89
- De Beaugrande and Dressler: Introduction To Text Linguistics, p26. انظر 90
- Ibid: p 51: 52. 91
- دي. بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص 187. 92
- براون وويل: تحليل الخطاب، ص 222. 93
- في كتابه: النص والخطاب، ص 21. 94
- براون وويل: تحليل الخطاب، ص 222. 95
- دي. بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص 1-2. 96
- De Beaugrande and Dressler: Introduction To Text Linguistics, p 4. 97
- Nida: semantic relations between nuclear structures. 217: 224. Ibid: p 4: 5. انظر 98
- Kirston: فإن ديلك: النص والخطاب، ص 112 - 113. ودي. بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص 1-2. 99
- انظر فإن ديلك: النص والخطاب، ص 112. 100
- دي. بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص 187. 101
- انظر: المصدر السابق نفسه، ص 113. براون وويل: تحليل الخطاب، ص 222. 102
- De Beaugrande and Dressler: Introduction To Text Linguistics, p 5. 103
- براون وويل: تحليل الخطاب، ص 222. 104
- فولسجاف وديتر: مدخل إلى علم اللغة النصي، ص 99 - 97. 105
- دي. بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص 2-1. 106
- براون وويل: تحليل الخطاب، ص 287. 107
- حول هذه المفاهيم انظر المصدر السابق نفسه، ص 98 - 211. دي. بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص 287 - 288. فإن ديلك: علم النص، ص 211 - 220. 108
- فان ديلك: علم النص، ص 287. 109
- الترجع السابق نفسه، ص 287. 110
- الترجع السابق نفسه، ص 96. 111
- الترجع السابق نفسه، ص 97. 112
- الترجع السابق نفسه، ص 222. 113
- الترجع السابق نفسه، ص 81. 114
- الترجع السابق نفسه، ص 81 - 80. 115
- الترجع السابق نفسه، ص 87. 116
- الترجع السابق نفسه، ص 96. 117

37	الترجمة السابقة لنفسه، من 48.
38	دي بوجراد، الشعر والخطاب والإجراء، من 277.
39	الترجمة السابقة لنفسه، من 289.
40	الترجمة السابقة لنفسه، من 108.
41	الترجمة السابقة لنفسه، من 208 - 209.
42	الترجمة السابقة لنفسه، من 287 - 289.
43	الترجمة السابقة لنفسه، من 289 - 290.
44	الترجمة السابقة لنفسه، من 299.
45	فان ديكن: علم الشعر، من 212.
46	الترجمة السابقة لنفسه، من 212 - 213.
47	الترجمة السابقة لنفسه، من 289. فولفجانج ديكر: مدخل إلى علم اللغة النصي، من 198 - 199.
48	الدكتور محمد خطابي: استراتيجيات النص، من 8.
49	الترجمة السابقة لنفسه، من 3.
50	الترجمة السابقة لنفسه، من 3 - 4.
51	الترجمة السابقة لنفسه، من 82.
52	الترجمة السابقة لنفسه، من 89.
53	الترجمة السابقة لنفسه، من 89.
54	الترجمة السابقة لنفسه، من 89.
55	الترجمة السابقة لنفسه، من 89.
56	الترجمة السابقة لنفسه، من 89.
57	الترجمة السابقة لنفسه، من 89.
58	الترجمة السابقة لنفسه، من 89.
59	الترجمة السابقة لنفسه، من 89.
60	دي بوجراد، الشعر والخطاب والإجراء، من 271.
61	انظر الدكتور محمد خطابي: استراتيجيات النص، من 320 - 322.
62	الترجمة السابقة لنفسه، من 211 - 212.
63	الترجمة السابقة لنفسه، من 212.
64	الترجمة السابقة لنفسه، من 189 - 198. وانظر: حازم القوطاجي: متواج الفهم وسراج الآليات، من 288 - 297.
65	الدكتور محمد خطابي: استراتيجيات النص، من 8.
66	الترجمة السابقة لنفسه، من 211.
67	الترجمة السابقة لنفسه، من 288 - 289.
68	الدكتور سعد منقول: نحو أجنوسية الشعر، 148 - 149.
69	الترجمة السابقة لنفسه، من 148. أيضا: راي الدكتور سعد (من 148 - 149) أن هذا المنسوب من الكلمات يمكن ظاهرة تعدد صيغة الشاعر داخل القصيدة.
70	الترجمة السابقة لنفسه، من 107.



91	المراجع السابق نفسه، ص 147.
92	المراجع السابق نفسه، ص 147، 148. ووجدت الدراسة - كذلك - تكرار اللفظ والمبنى مختلف (الجناس) والتكرار الجزئي Partial recurrence وشبه التكرار (تكرار قائم على الإيهام) وهو الخرب شبه (إلى حد سواء) التكرار الجزئي التام المعروف بلقائه الخلقة. ولم تلتزم الدراسة في هذا الرصد بما تقيده به البلاغة العربية من مجيء طرفي التكرار في بيت واحد - بل توسعت لترصد طرفي تكرار متتابعين (أولهما في بيت الأول وآخر في بيت آخر). وهذا يكسب التكرار بعدا في تأسيس نصية النص.
93	المراجع السابق نفسه، ص 147 - 148.
94	المراجع السابق نفسه، ص 141.
95	المراجع السابق نفسه، ص 141.
96	المراجع السابق نفسه، ص 141.
97	الدكتور صلاح فضل، بلاغة الخطاب ونظم النص، ص 7.
98	المراجع السابق نفسه، ص 14.
99	المراجع السابق نفسه، ص 14 - 15.
100	المراجع السابق نفسه، ص 109 - 111.
101	المراجع السابق نفسه، ص 111 - 113.
102	المراجع السابق نفسه، ص 113 - 114، ص 114 - 115.
103	المراجع السابق نفسه، ص 114 - 115.
104	المراجع السابق نفسه، ص 115.
105	المراجع السابق نفسه، ص 115.
106	المراجع السابق نفسه، ص 115.
107	المراجع السابق نفسه، ص 115.
108	المراجع السابق نفسه، ص 115 - 116، ص 116 - 117.
109	المراجع السابق نفسه، ص 116.

المصادر والمراجع

أولاً - العربية:

- حازم القرطاجني: منهج البلاغة، وسراج الأبدان، تقديم وإحقيق محمد الحبيب، ط 1، دار القلوب الإسلامية، بيروت، 1989م.
- د. سعد مصباح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ط 1، عالم الكتب، 1997م.
- نعيم أبراهيم النسي، دراسة في الصيغة الجاهلية، مجلة الفيصل، العددان الأول والثاني، يوليو - أغسطس 1991م.
- د. سعيد يحيوي، علم اللغة النسي، النغم والكتابات، ط 1، مكتبة الأنجلو المصرية، 1997م.
- د. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، عدد 176، الكويت 1997م.
- د. محمد خطيب، نسيات النص، مدخل إلى النجم الخطاب، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1991م.

ثانياً المترجمة:

- أنسطور: الميثاقية الترجمة العربية القديمة، تحقيق وإحقيق الدكتور عبد الرحمن بدوي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1989م.
- براون وويل، تحليل الخطاب، ترجمة وإحقيق الدكتور محمد علي الترابي، المكتور علم القومي، جامعة الملك سعود، 1997م.
- دي. بوجراند، النص والخطاب، الإجراء، ترجمة الدكتور تمام حسان، ط 1، عالم الكتب، 1998م.
- رولان بارت، قراءة جديدة لبلاغة القديمة، ترجمة عمر أركان، أفريقيا الشرق، 1991م.
- بيان دياد، علم النص، مدخل إلى اللغة، ترجمة الدكتور سعيد يحيوي، ط 1، دار القاهرة للكتاب، 1991م.
- النص والديالكتيكا، المنهج، في الخطاب الدالي، والترجمة، ترجمة عبد القادر فليبي، أفريقيا الشرق، المغرب، بيروت، 2000م.
- فونلنجر وديتر، مدخل إلى علم اللغة النسي، ترجمة الدكتور فالح بن طريب، جامعة الملك سعود، 1997م.

ثالثاً - الإنجليز:

- De Beaugrande and Dressler: Introduction to text Linguistics, Longman, London and New York 1981.
- Halliday and Ruqaiya Hasan: Cohesion in English, Longman, London 1979.
- Kirsten and Janac: The linguistics Encyclopedia, Routledge, London and New York 1991.
- Nida: Semantic relations between nuclear structures.

ممن كتب:

- Mohammad Aliqasrayry: Linguistics and literary studies, Mouton publishers, the Hague, Paris, New York.
- Perelman: The New Rhetoric.

ممن كتب:

- The Idea of Justice and the problem of Argument, Translated from the French by John petrie, New York, The Humanities press 1963.
- Van Dijk: Some Aspects of text Grammars, Mouton, The Hugs, Paris 1972.

العلاقة بين بنية الخطاب وبنية النص في النص الأدبي

د. توفيق قزويني^(*)

مقدمة

لم تطفئ اللسانيات linguistics بعد شعبة قريتها الأول، منذ ظهور سنة 1916 أول مصنف في هذا الفن، وهو دروس في اللسانيات العامة للسويسري، فريدريش دي سوسهوف الذي يؤيد مصنفه هذا أهم فروع علم دراسة الإنسان البشري.

وعلى رغم هذا العصر القصير - مقارنة إلى الأعمار المتطاولة لبقية العلوم - فإنه قد انبثج من المذاهب والأفلام، وانشأ من التصورات ما يصعب على باحث مفسره الإحاطة به، فاهيك عن مواكبة ما يوضع دورياً في هذا الفن من بحوث نظرية وتطبيقية من مشارق الأرض ومغاربها.

وانقد استطاعت اللسانيات أن تدخل - من باب دقة المنهج، أو من باب اتساع موضوعها - إلى علوم وهنون أخرى، بين مبادئ هذا الدخول، إذ يراد فتحاً، ومعارضاً له: إذ يراد تطفلاً، وتستطيع اليوم أن نجد أثراً ظاهراً لبعض اللسانيات في الدراسات الاجتماعية والتاريخية والنفسية والأنثروبولوجية، وفي الدراسات الأدبية والنقدية، وإلى هذه الدراسات ينسرف اهتمامنا في هذا المبحث، لا لعرض الشهارات النقدية المتأثرة بمناهج اللسانيات

(*) باحث من تونس.

وافكارها هي دراسة اجناس الأدب وأنواعه، ولا إلى الإشارة إلى التصورات النقدية التي قد تكون متباينة من التسميات، وإنما تتوقف في هذا البحث عند تمييز التسميات المعاصرة في بحوث لهم قريبة عهد بين بنية الخطاب وبنية النص. هدفنا النظر في التعامل بين البنية، وما ينجم عنه من أفكار تخص النص الأدبي من جهات إبداعية وتفسيرية.

٦ - مفهوم البنية في بعض الدراسات اللسانية المعاصرة

إزاء تعدد المذاهب اللسانية ومباحثها فإنه من الصعب أن نجد مفهومًا موحدًا لتصوير البنية Structure. وإن نحن حاولنا أن نستشف من جميع حدود المصطلح ما به تكون سمات مفهومية جامعة، أمعنا سمات هي مغايرة بها تفهم الخلقي بين الحدود^(١). لذلك فإنه لا مناس من أن نعرض عن ذلك، ونستعرض أشهر المذاهب التي عرفت المصطلح واستخدمته إجرائيًا أو نظريًا قبل أن نصل إلى ما يهمنا من هذا المفهوم من هذا البحث.

لم يذكر سوسير في «دروسه» عبارة Structure ولكنه ذكر عبارة Forme. حيث قال إن اللغة «شكل وليست بمادة» (دروس ١٨٥). فأصدا إدارة الدراسة حول الهيكل التي تتشكل وفقها الوحدات اللغوية، وصارها الاهتمام من المادة التي تصاغ منها كل الوحدات، بحكم أنها ليست هي التي تصنع هوية اللسان، بل ما يصنعه هو الشكل بدما بالتمثيلات الصيفية المجردة، وصولا إلى نظام العلاقات التي تخليق أو لها حقيقة اللغة. والحق أن سوسير كان يقصد شبكة العلاقات بين العناصر اللغوية قبل أن يقصد الأشكال المجردة، المجردة للعناصر نفسها.

إن ارتباط مفهوم الشكل بمفهوم النظام هو ما يصل بين هذا المفهوم ومفهوم البنية؛ فالثقة في رأي صاحب «الدروس» نظام من العلاقات وليست ركائما من العناصر اللغوية، فهوية أي عنصر من هذه العناصر ترتبط بماله من علاقات (تقابلية بالخصوص) مع غيره من العناصر، وهو ما يصطلح عليه سوسير بعبارة القيمة Value^(٢).

سوسير كان يعتمد مفهوم النظام (الذي يقتضي مفهوم القيمة) في تعريف اللغة^(٣)، وهي تمتد الالتئام إلى أن حقيقة الدراسة اللسانية ينبغي ألا تنظر إلى عناصر اللغة هي انفراد بل هي تعالق. ولقد هذه الفكرة البذرة التي أثمرت فيما بعد التوجه البنوي لدى تلاميذ سوسير ومعاصريه من «البنويين». ويرى اللساني الفرنسي | بنفيس Emile Benveniste أن أهم ما جاء في «الدروس» مما له صلة بتصوير بنية هو قول سوسير: «يلغي ... أن نطلق من الكل متضامنا لكي نحصل بواسطة التحليل على ما يتضمنه من عناصر» (دروس، ١٩٨٥: ١٧٤). وهذه الجملة تعترض توجه دراسة عناصر اللغة دراسة متضامة متعاقبة لا مقردة معزولة. (Benveniste ١٩٨٥: ١-٩٢).

على أن هذا المتصور لم يصرح به إلا في أشغال حلقة براغ⁽¹⁾ Prague، وخصوصاً في أعمال تروبتسكي Trosbetzky أحد أعضائها الثلاثة؛ إذ إنه قد رتب أحداث أصوات اللغة وفق مبدأ التقابلات، وانطلاقاً من فكرة النظام أنشأ نظريته في الصوتية (Phonologie - ٢٢٧: ١٩٢٢ Trosbetzky) (١-١٢، 1996 in Benveniste) وكان ذلك أهم تطبيق على ميدان لغوي يحتكم إلى مبدأ البينية ويصرح به، بل ويعتقد أنه مذهب في الدراسة يمكن أن يشمل مجالات علمية أخرى كالفيزياء والكيمياء، وعلم النفس وعلوم الاقتصاد والبيولوجيا، وقد يعتبره مذهباً في النظر إلى الحياة يتجاوز كما يقول تروبتسكي، الرؤية «الذرية» Atomisme التي تسعى إلى تشييق الكليات ولجزئياتها (Trosbetzky, 1993:242-46 in Benveniste op.cit) إلى تجميعها ودراسة ما بينها من علاقات.

وهي حلقة لسانية أخرى في أوروبا، هي حلقة كوبنهاج Copenhagen⁽²⁾ تكرر مبدأ النظر إلى اللسانيات من منظور بنيوي. فقال رأس هذه المدرسة ل. ل. ل. Louis Hjelmslev إن اتجاهه البنيوي في دراسة اللسان يركز على «فرضية» يكون من الشرعي جعلها «وصف» اللغة على أنها وبالأساس وحدة مستقلة ذات ارتباطات داخلية، أو لنقل في عبارة واحدة إنها بنيت (Acta Linguistica, IV, fa.3 1944 in Benveniste op.cit).

وهكذا فإن البنية في الآداب اللسانية الأوروبية قد استقرت مفهوماً يركز على فكرة تجميع عناصر اللغة وفق شبكة من العلاقات السكونية أو الجدلية هي التي تحدد هويتها وانطلاقاً من تلك العلاقات ينأسس مفهوم النظام. <http://Archivebeta.Sorbonne.fr> واللسنة اعتماداً على ذلك جملة من البنى Structures ذات المستويات المختلفة، أوتها البنية الصوتية (أو الفونولوجية) واقصاها البنى النحوية التركيبية، وأوسطها البنى الصيفية أو بنى الكلمة، وهذه البنى لتعامل فيما بينها تعاملًا نظامياً كي تصبح اللغة جهازاً عاملاً.

وإذا كانت اللسانيات الأوروبية قد تحركت طيلة نصف قرن في إطار هذا التصور للبنية الذي ترجع أسسه الأولى إلى موسيسر وتطبيقاته، إلى كل من بنى وجهة نظره في الدراسة اللغوية فإن اللسانيات الأمريكية قد سارت في اتجاه بنيوي تجريبي يحكم تعاملها مع واقع لغوي يتميز بتعدد الأسس المتطوِّفة أساساً، ولم يكن تأثير موسيسر هو العامل المركزي في تواصل هذا الاتجاه على رغم وجود أصنام لسانيين أوروبيين وأمريكيين متشبهين برأيه أو مناصرين لشعبه من أمثال مارشاي Martinec وياكوبسون Jakobson وغيرهما.

على أن التوجه البنيوي لم يكن الهزول لأهم مدرسة لسانية أمريكية ظهرت أعمالها منذ أواخر خمسينيات القرن الماضي: المدرسة التحولية التوليدية ورائدها ن. شومسكي

(١) N. Chomsky

العلاقة بين بنية الخطاب وبنية النص مع النص الأدبي

اعتبر شومسكي أن تصوره للعمل اللساني يختلف عن تصور البنيويين، فهم وإن ظنوا أسرى فكرة المدونة، Corpus، فإن فرض نظريته أن تبرز ما للمتكلم من قدرة على توليد إمكانات لا نهاية لها من الجمل الصحيحة وعلى تأويلها وإقامة علاقات بينها، واستعمل شومسكي مصطلح بنية هي أكثر من ركن من أركان نظريته، وأعل أهمها تمييزه بين بنية سطحية (S.S) Surface structure وبنية عميقة (D.S) Deep structure: البنية الأولى هي البنية التي تظهر عليها الجمل المنجزة في الكلام، وهي لمن رام استقراء حقائق الكلام انطلاقاً من جملة، ليست هي البنى الفعلية التي ينبغي أن تعتمد في التأويل والتحويل وإقامة العلاقات، فالبنى هي الثانية المعتمدة بالعميقة، وليست البنى السطحية إلا استمداداً منها بواسطة التحويل. وهذه البنى العميقة إن هي إلا من رواسب الملكة اللغوية الفطرية التي تكون للحي، أي أن وراثة بني ذهنية تابعة من الملكة اللسانية.

وعلى الرغم من أن مفهوم البنية عند سوسيرر والبنيويين ومفهومها عند شومسكي مختلف: فمستوى الطرح ليس نفسه (إذ طرحهم طرح لساني وطرحه نحوي تركيبي) ومستوى التوظيف ليس هو هو (البنيويون يصفون نظام عمل اللسان وشومسكي يهدف إلى بعد تأويلي تفسيرية ذي أسس تحويلية توليدية)، على الرغم من ذلك فإن ما يهنا من الطرحين في هذا البحث أن تحتفظ من المفهوم الأول بفكرة العلاقات المحددة لهوية كل عنصر من عناصر البنية، وأن تحتفظ من المفهوم الثاني بالذواج المنطوق التجريدي ليس:

٢ - بنية النص وبنية الخطاب

على الرغم من كثرة تداول مفهوم البنية وقدمه - على ما بيناه سابقاً - فلم يصيبه البلى، بل ظل يتجدد بتجدد الأطارح كما في نظرية اللسانيات النصية Linguistique Textuelle^(١)، وهو ضريب من

الدراسات اللسانية التي تهتم بمستوى ما فوق الجملة، حتى أن بعضهم يطلق عليه تسمية «التركيبية الكبرى» - (Berrensonner A. Reichler-Be Guelin, M 1989; in Adam, 1999: 35) Macro Syntax والتعص، وحدة الدراسة في هذا البحث، ينظر إليه على أنه العظم ووحدة مركبة من وحدات الكلام البشري. ويهدف لسانيات النص استنخارج الميدان المنحكمة فيما يحدث من تفرعات للجمال داخل هذه الوحدة النصية (Adam, 1999: 38).

ويضع اللسانيون الملتصقون في هذا الميدان دراساتهم بعيداً عن الرؤى التقليدية لدراسة النص: اعتماداً على وحداته الكبرى التي هي الجمل، فليست دراسة النص دراسة لنحو الجملة، ولا بحثاً في العناصر النحوية والدلالية التي تصنع تناسقه، ذلك أن التصور القديم لدراسة النص انطلاقاً من جملة، هو تصور مداره البحث عن صحة اللفوظات من الجهة النحوية (Bernard, C 1992: 114). وفلسفي رأي المعاصرين فإن النظر إلى

النص لا يقتصر على الجوانب النحوية أو الدلالية التي تصنع تماسكه وانسجامه، بل يتعداها إلى تحديد نحو عام لحركات النص ينظر إلى تقدم المعلومة أو إعادتها، وقد يكون الاهتمام متوجها في اللسانيات نفسها إلى تعريف وحدات النص وأصناف الروابط فيه، أو إلى الربط بين كل «جنس» وما يقتضيه من بنية نحوية وتركيبية وغيرها من الموضوعات التي ليس هناك تحديد واضح في شأنها.

على أن ما يهمنا من هذا الضروب من اللسانيات هو تقسيم البنى فيه إلى ضروبين كبيرين: أحدهما بنية للخطاب (Discours) كبير، والثاني بنية للنص (Texte) صغير، وقيل أن تفصل هذا التصنيف يستحسن التطرق إلى ما بين النص والخطاب من فروق.

تذهب بعض الدراسات اللسانية الحديثة إلى اعتبار «الساينات النص قسما من حقل شاسع هو حقل تحليل تحقيقات الخطاب» (Adam 1999: 35) وهذا التضمن يقتضي أن يدرج النص ضمن «الخطاب»، ولذلك يرى ج. م. آدم J.M. ADAM أن الفروق بين هذه الضروب من الكلام يتمثل في أن الخطاب كلام ينجز في ظرفية ما من ظروف التواصل، وهي ظرفية تعامل اجتماعية خطابية (Adam 1999: 26) بينما النص هو كلام من غير ما تركيز على هذه الوضعية التواصلية.

وبناء على هذه النظرة يعرف Mainagueru الخطاب بقوله: «ينبغي ونحن نتحدث عن خطاب Discours أن نطرح الكلام في سياق ظرفية، لكن ينبغي حين نتحدث عن نص أن نؤكد على ما يصنع وحدته» فالنص في الحقيقة كل وليس مجرد مشتاق من الجمله (Mainagueru 1996 in Adam 1999:40).

إن الخطاب يراود له في هذا الطرح أن يكون نصا مفتوحا من جهة على وضميات التواصل أو على سياقات التعامل بالقول، ومن جهة أخرى أن يجعل النص مندرجا في نسق أكبر منه وهو الجنس، خصوصا إذا تعلق الأمر بالنص الأدبي (Adam 1999: 4).

فالنص الأدبي يرتبط بالخطاب ارتباطا النوع الأدبي بجنسه، والجنس ينبغي أن ينظر إليه هذا على أنه «حقل ثقافي» (Adam 40) Champ culturel، ومفهوم الحقل الثقافي هو في الحقيقة تخصيص في هذا السياق لعبارة ظروف الإنتاج التي تميز الخطاب عن النص، على أنها تجعل هذه الظروف غير متعلقة فقط بإنتاج النص، بل وكذلك بكتيبه، فكل خطاب هو من هذه الجهة الإدراكية موضوع في سياق خطابي عام، وهو بالنسبة إلى الآداب ما يصطلح عليه الجنس الأدبي.

على أن الجنس الأدبي ليس إلا نوعا من الأجناس التي يتكون منها الخطاب، فمن هذه الأجناس - التي لا تكون بالضرورة أدبية ولكنها تفرز أنواعا من النصوص - ضروب مما يعرف اليوم مثلا في الصحافة بـ «الافتتاحية» Editorial، أو «الريبورتاج» Reportage، أو ما يعرف في

نظم الإدارة بـ «محضر الجلسات» Procès-Verbal والرسائل، والفتوحات، والفتوحات، وغيرها. (ج. كلود بيكو 1991:23 Jean Claude Beacco).

وهكذا فإن الخطاب يمكن اعتباره جنس أجناس يحوي بدوره أجناس فرعية، منها الأدبي ومنها الصحافي والقانوني والإداري. وهذه الأجناس الفرعية تتشكل في صورة نصوص. كل نص منها يتطوّر في الجنس الأدبي قبل أن يندرج في الجنس الأرقى. وكل جنس فرعي من الأجناس الخطابية المذكورة له بنيته الخطابية الخاصة كما يرى (هليدي، حسن 1976:524 Halliday, Hasan) وذلك يعني أن لكل نص بنية: بنية ذاتية هي التي فيه، وبنية يشترك فيها مع غيره هي بنية الخطاب.

البنية النصية بعدها لسانها النص بنية لسانية صغرى Micro-linguistique. والبنية الخطابية بنية لسانية كبرى Macro-linguistique. البنية الصغرى تحدث عند نظم العناصر اللغوية والنحوية نظاما ومصطلح عليه بالنسيج Texture. والبنية الكبرى هي بالأساس بنية دلالية: ولذلك قد يصطلح عليها بـ «البنى الكبرى الدلالية» Macro - structure Sémantique. وهذه البنى قد يرتبط بها النص بالجنس، أي أنها ترتبط. جعل النص يجعل كبرى مجردة جوهرية. كما يقول بعض المعاصرين (1983-116 Teun A. van Dijk).

إن ما نحتفظ به من جملة هذه الآراء التي هي ولا شك تدبر عن وجهة نظر قابلة للنقاش¹⁰ أن البنى طبقات يمكن إجمالها إلى الكتابة اللسانية المعروفة الجدولي (Paradigmatique)، والنسقي (Syntagmatique) لكن في تعلمنا التجريدي. فالنسقي التجريدي النسقي البنية يظهر في البنية النصية الحاضرة بالفعل في النص في مكوناته اللغوية (النحوية الصرفية الإعرابية) وهي عناصره الرباطية وغيرها من العناصر التي يمكن أن تكون البنى النصية. أما المستوى التجريدي الجدولي فهو غير حاضر بالفعل في النص. وإنما حضوره ذهني، وانتقل هو حاضر غير «الصدى» النمطي. وإذا ما استحضرننا مفهوم الضغط (Pression) كما هي نظرية الساني الفرنسي مارتني (Martini 1973: 196 A. Marti) (98-99) قلنا إن النص واقع تحت بنتين ضغطيتين: ضغط بنية نسقية حضورية، وضغط بنية ذهنية مرجعية نمطية هي بنية نمط الخطاب.

وما دام الأمر على ما قررنا فإن ما يعنينا في هذه المسألة هو دراسة التعامل بين ضربي البنى: النصية والخطابية: الحضورية النسقية والقيادية الجدولية - هي تشكيل هوية النص الأدبي من ناحية، وهي وصله إلى جنسه من ناحية أخرى. وهي إحداث ظواهر أخرى تدرسها نظرية الأدب عادة مفصولة عن هذا الضرب من التعامل بين البنتين.

فالأهداف من دراستنا للنص الأدبي في ضوء ما نستخدمه هنا بين البنتين: أن نبين كيف أن مفهوم البنية لا يقتصر فيه على درس نظام العلاقات بين العلامات المنجزه كما

لتحدد أول مرة مع سومبير، ولا هو محصور في ضبط القواعد المسيرة للعلاقات أو التحويلات بين وحدة جمالية أو فوق جمالية من الكلام؛ بل إن مفهومها قد يتعدى رصد العلاقات التركيبية المجردة ويحصر قواعدها إلى دراستها من جهتين: تركيحية، فالبنى كما رأينا طبقات، وتجاويز؛ لا يفهم التركيب التجاوري الذي يحدث بين عناصر التركيب، وإنما التجاور أن تقتضي بهتان نصين في إطار جنس من البنى الكبرى، ويكون الانتشاء جدولاً له صدى في التمسق، أو تقتضي بهتان نصين في الإطار الإنجازي نفسه، على سبيل تجسد الأجناس المتعددة في إطار نصي واحد.

٢ - مظاهر التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص

كثيرة هي المظاهر الأدبية التي كانت وما تزال الموضوع في النظريات الأدبية والنقدية، وهي ذات صلة بما نسميه هنا بالتعامل بين بنيتي الخطاب والنص.

وتعني نقصد بالتعامل ضرباً من وقوع إحدى البنيتين تحت تأثير الثانية، وهو تأثير يحدث بالتوجيه أو بالتجاور أو بالتجاوز. يكون التأثير والتأثر عمودياً (بنية خطاب - بنية نص)، وقد يكون أفقياً (بنية نص - بنية نص)، وتعرض فيما سيبحث مظاهر من هذا التعامل، ليس الجديد فيها استعراج تلك الظواهر أو اكتشافها وإنما إعمال النظر إليها من زاوية نظر أخرى.

٣ - ١ - إسقاط بنية الخطاب على بنية النص

نعني بالإسقاط Projection ضرباً من التمثيل التجزئ لبنية لغوية أو مجردة، تكون متحركة باعتبارها هيكلًا مجرداً في تشكيل إنجاز لغوي ما وثلوية فيه بالقوة، فحينما الإسقاط عندنا يتطلب العناصر التالية:

- وجود بنية عامة ومجردة هي في سياق الحال بنية الخطاب، ولها من القيمة المعيارية ما يجعلها تكون رقيباً على الإنجاز.
- وجود بنية منجزة هي في أصلها تمثيل أو شكل Configuration لمظهر ما من مظاهر البنية المجردة.
- وجود علاقة بين البنيتين: علاقة تبعية، ولقل تبسيطا المعيارية إخراج مستوى دلالي في الهيكل المجرد أو في بعض عناصره طلباً للمطابقة أو للإنجاز على مثل ما.

يبرز إسقاط بنية الخطاب على بنية النص في كثير من مواضع النص الأدبي: أهمها التزام النص بقواعد الجنس الأدبي، فلتص الشعري، ببنية الخطابية المجردة، والنص السردي بمختلف أنواعه سمات عامة يمكن عدّها بنية خطابية مجردة، وكذلك الرسالة والقصة وغيرها من الأنواع الأدبية المختلفة، وبهذا المفترض من التطور توجد «عائلات» من النصوص متشعبة في كل عائلة خصائص ثابتة تكوّن في مجموعها سمات «الجنس الأدبي» (Adam 1999:84).

الجمالية بين بنية الخطاب وبنية النص في الأدب

ويضيف أن تكون الخصائص العامة التي تكون سمات الأجناس الأدبية قد التأتأت من استقراء جملة النصوص ذات العائلة الواحدة، أو من استقراء ناطق شمل رؤوس تلك النصوص. ومن خلالها استخرجت تلك السمات العامة التي يطمح من خلالها إلى إلزام كل من يريد أن ينتهي نصه إلى تلك العائلة بأن يجعل جملته. فهي شهادة على انتمائه إلى العائلة النصية الواحدة التي هي الجنس.

هذا الضرب من الملوك قد حدث في تاريخ الأدب قديما، حين أراد تقاضه إلزام المبدعين من الشعراء باتباع بنية القصيدة الجاهلية، ووضعوا للقصيد سمات سموها «عمودا»، وعبارة «عمود تقرب» عن غير قصد من دون شك. مما قصدناه بإسقاط بنية مجردة خطافية على بنية نصية متجزئة. فكأنما العمود هو الرابط الوهمي الذي جرى في ضوئه إسقاط بنية نظرية مجردة على بنية متجزئة. بنية خطافية كرسنها السنة على إبداع فردى ينجزه الشاعر المفرد. وأهم سمات هذا العمود هي القصيد القديم كان في المدحبة، باعتبارها النص الرسمي النمطي، ومن سملها أن تتألف من محاور دلالية إلى الفن المدحبي، وهي كما أوردها ابن قتيبة: الطلل، التسميه الرحلة فالفرس⁽¹⁾. ولم تكن هذه البنية في أكثر عناصرها إلا بنية كرونولوجية من السهل والأسباب كرونولوجية متغيرة الخروج عليها.

ونحن، وإن كنا سنرجع البنية الصغرى عن أسر البنية الكبرى إلى العنصر اللاحق، فإننا نكتفي بالإشارة هنا إلى أن الشكل القصيدة القديمة على المثال النظري الذي وضعه النقاد كان قد استمر في تاريخ الإبداع الشعري القديم حتى عند الشعراء الذين أعطوا، كإبي نواس والمتنبي، تمردهم عليه. فبالخضوع إلى التمتع لم يكن إلا لجارة الذوق الذي تغفل فيه نمط البنية الكبرى، التي هي ليست في الأصل إلا بنية صغرى صارت نمطا (بنية النص الجاهلي).

إن البنية الخطافية المجردة، واعتمادا على مثال العمود الشعري، ليست إلا رسوخا لنمط إنجازي قديم يساهم في تكرسه التراكم الثقافي بطفول الزمن. وقد تساهم فيه عناصر نفسية أخرى (كالعين إلى القدم مثلا). وبعد أن يرسخ هذا النمط يصير متحكما في غيره من الإبداع الذي سبخله. ونحن بهذا القول نقلل من قيمة ما ورد من آراء تجعل دور التقاء جوهريا في تكرس النمط القديم. فليس هؤلاء إلا عوامل تكرس النمط، وأهم ما يكرسه من عناصر التواتر، فهو الذي يساهم في صنع ما يسمى بالذاتقة الأدبية.

ليست البنية الخطافية المجردة كالبنية الجمالية المجردة، تتحكم فعلا في الجملة المنجزة وتسلط عليها، وهي موجودة في الذهن، ولا يقدم لها التعوي إلا صورة ما من الصور التقريبية لها. ليس بين البنيتين هنا العلاقة نفسها التي للبنيتين هناك، فالبنية الجمالية المجردة علاقتها بالبنية الجمالية المنجزة علاقة توجيه لغوي Dirigisme، أو جبر لغوي Determinisme، وليست كذلك

علاقة البنية الخطابية المجردة بالبنية النصية المجردة، فمثلت البنية، وإن كانت تسعى إلى خلق نمط علوي لتوجيهي، فليس له الجبرية نفسها التي للبنيات السابقتين. وإذا كانت البنية الجمالية المجردة والخطبة في ذهن المستعمل بنية ثابتة إجمالاً، فإن البنية النصية المجردة بنية متطورة ومحور فيها، هي بنية وراثة قدر ما، قد لا تكون هي قيمتها كخطاب، بل هي عناصر أخرى محيطة بها، هي العناصر التي تصنع النموذج بما فيها الإطار الشعري والزمني والمكاني وغيره.

ويمكن القول، والطلاقاً من بنية الخطاب الشعري واعتماداً على النص الشعري القديم، أن البنية، بما هي مكون دلالي مترابط، تحمل في ذاتها عناصر تكرر أو عناصر احتلالها وزواياها. فمكونات التكرار لتلك من خلال ما بين أجزاء البنية الدلالية من علاقات ارتباطية يقتضيها منطق النص واتساعه الدلالي، فمبدأ الانسجام coherence لا ليس من مبادئ النص المنجز، بل هو من مبادئ الخطاب بما هو جنس أدبي ما. وانتقل إن مبدأ الانسجام ينقل من بنية إلى بنية عبر اعتماد بنية مثال كنمط خطابي مجرد.

لقد إلى بنية التصعيد الدخيلة النموذجية وخصوصاً المقدمات، فإن عناصر الوقفة العقلية والمسيب والرحلة لها منطق دلالي يرتبطها. ألح عليها النقاد، ولكن تبقى هذه البنية تصوراً وحيداً من جملة الصور ممكنة للمنوعات في التصعيد وغيرها. ولكن حفظ هذه البنية في الإبداع يكون قليلاً في قصائد أخرى ذات الزمان الأخرى.

إن موضوع البنية الخطابية المجردة إلى نظرية من التعامل المنطقي الذي يصنع ما سميته بالتماسك Coherence يكون له تأثير توجيهي أو قيادي للنص المنجز: يحكم أن قراء هذا النص تتم في ضوء تلك البنية، فكانها قراء غير المعلوم في ضوء المعلوم. وهذا الشكل من القراءة يحدث ضرراً من التماسك المتصطنع في النص المنجز، وهو مصطنع لأنه ليس من خلق النص الأدبي ولا من تدبيره، بل هو مفروض عليه.

وما دعنا نتحدث عن التماسك باعتباره هنا أثر تضخيد بنية خطابية في بنية نصية، فلنأخذ نرى أن الشاعر القديم كان إما مهتما بهذا الضرب من التماسك، الذي يستند ترابطه ومنطقه من منطق البنية الخطابية المجردة قبل أن يستمدّها من منطق البنية الخطابية المنجز، وإما أنه كان مهتماً بتماسك داخلي، أي اعتماداً على هيكلية خاصة للنص، وإما كان مهتماً بتماسك أصغر هو تماسك البيت. ويمكن القول إن أضيق عناصر التماسك للخط في بنية النص المنجز العامة، لأن اعتماد الشاعر كان منصفاً على بنية البيت الدلالية/الإيقاعية أكثر من انصبابه على بنية النص الشعري أو بنية الخطاب الكبرى. فالوحدة البنيوية الشعري للنص القديم كانت في البيت.

ومن جهة أخرى، فإن جانب هذه البنية الخطابية التي قدمنا منها مثلاً القصيدة المدحبة القديمة، فإننا نجد في النص الشعري حضوراً لضرب آخر من مقتضيات البنية الخطابية هي البنية النصية: تعني البنية الإيقاعية.

التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص الأدبي

نحن ممن يعتقد أن البنية الإيقاعية هي بنية مزدوجة، فهي ذات صلة بالبنى الخطابية الكبرى. إذا ما نظرنا إليها على أساس نمطي متعدد على الشائكة التي تمثلها البحور الخليلية، كل بحر منها له شكل نمطي مجرد مثالي، يمكن أن ينجز بكمال وتمام أو ينتقصان وتصرف. لكن كل قصيد قديم هو مستمد بنيتها الإيقاعية من ذلك المثال. وليست تلك البنى الإيقاعية العليا إلا حاضرة بالقوة في ذهن كل من ينجز نصه الشعري على الهيكل العمودي. وهذه التمثيلات الصريحة (بحور الخليل) أو الحاضرة بالقوة في ذهن الشعراء قبل التطوير الخليلي، هي التي تمثل عناصر تندرج في البنى الخطابية الكبرى، فإذا ما خرجت من قلوبها وصارت شيئاً محطاً في النصوص الشعرية بالفعل، أصبحت بنى إيقاعية نصية تمثل للبنى الإيقاعية الخطابية، إن توقيع النص الشعري العمودي كان يحدث أهم ما يحدث على خطا تلك البنى الإيقاعية العامة للأوزان الشعرية، رغم أن هنالك عناصر إيقاعية أخرى تتماهى مع عنصر الوزن لكنها لا تناهضه القيمة.

وهكذا فإن إسقاط نمط الخطاب على نوع النص يقتضي في الشعر أن يكون النص الشعري جامعاً بين بنية دالية كبرى، ما تقتضيه الأغراض من معان ومقدمات، وبين بنية إيقاعية نمطية، وكانت هذه البنية أشد صراحة من البنية الدالية، صراحة ظهرت في محور الاهتمام حول وحدة البيت التي هي موضوعية إيقاعية دالية، كما ظهرت في تعريف النص الشعري نفسه بأنه كلام موزون مقفى. فالبنية الإيقاعية تلك في تاريخ الإبداع الشعري العربي القديم التواء الصلبة التي لم يتمكن من تجاوزها - إلا بقصر - نمط آخر من التعامل بين البنية الخطابية والبنية النصية نراه لاحقاً.

٣ - ٢ : تعال بنية النص على بنية الخطاب

بيننا سابقاً كيف أن بنية الخطاب ليست إلا تكرساً لبنية نموذجية نصية تصبح كالتسلطة على بقية الإبداع وبالموجهة لبقية النصية، لكن التزام النصوص ببنى الأجناس المختلفة ليس التزاماً كلياً ولا زامياً، وإنما يحدث أن تحاول النصوص الخروج عن أنساق الأجناس فترى تسلط عليه بتعالى بنية النص على بنية الخطاب. ونحن نعتبر هذا التعالي ضرباً من ضروب التعامل بين البليثون تحكمه المناظرة لا الموازنة، إن الطابع التوجيهي لا القسري لبنية الخطاب يجعل من الممكن الخروج جزئياً عن مقتضيات تلك البنية، خصوصاً إذا ما كانت تحوي عناصر امتحانها، كما الحال في بنية الخطاب الشعري المتصلة بالمقدمات الدحية. فلهذا بين كثير من الشعراء اللاحقين وهداية أن الطفل، مثلاً، صار موضوعاً مجاوزاً للتاريخ، وغير صالح للخيال، مما، كما أن الرحلة ووصف مكابدة أهوالها صارت كذلك، فما يشعر بالابتذال لا بالبطولة. ويفقدان هذين العنصرين، اللذين مثلاً أحد ركني بنية المقدمة الدحية لقبحتها الواقعية

والجمالية، أمكن للنص الشعري أن يتمرد على بنية الخطاب النموذجية القديمة، وأقوى مظاهر التمرد أن يحوي النص في مضامينه معاني ذلك الرفض كما فعل أبو نواس وأبو الطيب اللتيبي مثلاً. إلا أن أكثر مظاهر التمرد على البنية الخطابية كان ضمها، بلصق في البنية نفسها، ولم يكن صريحاً.

وإذا كان الخروج عن بنية الخطاب قد نظر إليه في الإبداع الشعري القديم، خصوصاً، على أنه تمرد وعمل غير محمود، لأنه يسير عكس الذاتية والتعقيد، فإن هذا الخروج الذي كان نعتاً صار في الإبداع الشعري المعاصر أصلاً، حتى أنه يصعب عن نمط خطابي بنوي، بينه وبين النمط النصي البنوي تسلط وتوجيه كالذي ذكرناه سابقاً.

وكل النصوص الشعرية الحديثة والمعاصرة لا تقع تحت ضغط أي بنية معلومة خطابية، بل إنه لا اعتراف لها بأي بنية خطابية. فالأصل أن يسير هذا النص الشعري من غير دليل، وقد يسمى ذلك «تجريباً». وقد يعمل على الإبداعية «الحق»، تلك التي تضع الشاعر إزاء كون وحيد هو كونه الشعري، وكل ما يتمرد قوله هو الخلق «الحق»، إلا صار الأصل أن يسير النص في أرض لا يعرفها المثقف، بل قد لا يعرفها حتى الباحث.

إنه من الصعب اليوم أن نستخرج من **ركام الشعر الحديث** أو المعاصر بنية ما، نقول إنها بنية خطابية تمثيلية، ومن الأسف أن نلقاها القمراً «اللافتة» إذ قد يتمرد الحديث اليوم عن تجربة نموذج أو نمط تنسب إليه بعض النصوص أو كلها. فالتجربة اليوم تشيع للشاعر أكثر مما يوجد للشعر، والتشيع للشاعر وإن انتفع على مشكلة التجربة، فلن ينسحب إلا إلى تكرار المعاني أو الصور، أو حتى الأساليب التي إليها خلق المعاني وتوليد الصور. وأما التقدير بينى خطابية مجردة فذلك يبدو صعباً، لأنه لا يمكن أن نجد بهذا المعيار ما يوجد تجربة شاعر ما.

على أن عدم إعطاء بنية النص إلى بنية الخطاب له خطابات دكتة، وإن كانت له اتجاهات بواقة، نورها ادعاء الإبداع والتصور: فمن هذه التطلعات أن زال ما يحسمي النص من تطفل المتطفلين، والعمل هذا يبرز جيداً في البنية الإبداعية التي قلنا عنها سابقاً إنها مثلت للشعر القديم نواته الصلبة، بحكم أنه لا يمكن للشاعر أن يكتسب هذه الصفة من دون أن يكون على علم بأوزان البحر ويكتفي سبك المعاني في قوالب، هذا الضرب من إسقاط بنية خطابية على بنية نصية قد تجاوزه الإبداع الشعري في العصر الحديث وفق مرحلتين: أولاً ما بأن أثر حرية في توليف التفعيلات، وثانياً بما بأن التي أي نظام للتفعيلة فيما صار يعرف بقصائد التثر التي ترى أن شعرها مؤسسة على صورها وعلى معانيها قبل كل شيء.

إن تصل البنية النصية من أي خضوع للبنية الخطابية، وتعيش الأسس التي تقوم عليها تعبئة النوع للجنس قد أدى إلى اتساع مفهوم الشعر ليشمل كثيراً من الأخطاط الكلامية، حتى أنه يصعب في أيامنا تحديد سمات عامة لما يسمى بالنص الشعري، ناهيك عن تحديد مفهوم صارم للشعري.

الخطاب بين بنية الخطاب وبنية النص الأدبي

إن فهمنا قيادة الخطاب للنص من ناحية، وصنيع المعنى بالأولان جديدة نابعة من التصرف الاعتباري في بنية الجملة، هو في رأينا أهم عناصر تسليح القول الشعري الحديث. وتعالى النص على جنسه إن في البنياني وإن في غيرها فغالبا ما كان في القديم تعاليا واعيا، ليس فيه خروج تام عن مقتضيات الجنس الشعري، وإنما كان يحدث التجاوز داخل الأنساق العامة للجنس. وهذا مفيد؛ إذ يسمح هذا التجاوز بملاحظة ما بين بنية قديمة وجديدة من فروق يمكن تعيير إبداعية النص من خلالها، كما أن التجاوز كان واعيا بحكم أن الشاعر كان يعرف اعتمادا على ثقافته الخطابية، السابق ويتجاوزها فلا يقطع معه ذاكرة وثقافة، وإنما يواصله ولكن بنهج مختلف. وهذا الشكل من التجاوز يسمح لأي كان بمناقشة حياة الأجناس ويدرس على التجاوز والثبات إن في البنى أو في غيرها.

وأما مصارعة النص للجنس بقية القضاء عليه والتفرد بمرض الإبداع، فهذه ظاهرة حديثة تلحظ أكثر ما تلحظ في الشعر الحديث، وخصوصا على أمثلة الجرائد، وحتى في الأسميات أو في بعض ما يصطلح عليه بالمجموعات الشعرية، مصطلح صوّض طوعا الديوان تعويضا يخفي ما بين المصطلحين من فروق لها صلة بما نحن فيه⁽¹⁾.

إن الفسر الاصطلاحي الذي يرتبط بتعيين بنية الخطاب الشعري وبني النصوص باختلاف أجزائها فهو دليل، لا على غياب خطاب نقدي متماسك ومستمر بل على افتقار هذه البنى المتنوعة إلى أنواع كبرى. ولا ينبغي أن نفهم من كلامنا رقيتنا في التمييز بقدر ما ينبغي أن نفهم في سياق وضوح الرؤية الإبداعية وراء العملية الشعرية الحديثة، فليس من العيب ونحن نتحدث عن تنوع الإبداع وحرية الأديب ونزوعه إلى التجريب أن نجد لكل جنس سمات عامة كبرى تميزه عن غيره، فهما يتصل ببنى الخطاب وعلاقتها ببنية النص، وهذا ما يلحظ في أنواع أدبية أخرى كالسرح والقص والرواية، ولكن كدنا لا نهتدي إلى ذلك في الشعر، ولما نلهم هنا بصيرتنا، ولا نخالف الشاعر الفرنسي Paul Valéry في رأيه حين قال: ما ليس له شبيه فلا وجود له.

٢ - ٢ : تعالينا إلى الخطاب وبني النص : Intertextualité

لم يدخل جزء مهم من أعمال بارت R. Barthes⁽²⁾ ولا من أعمال جينيت G. Genette خصوصاً من دراسة ظاهرة التداخل بين النصوص، اصطلاح عليها الأول باسم Intertext وسمّاها الثاني بتسميات مختلفة لكل تسمية متصورة، يدل على نوع معين من تجاوز النص وحدوده الذاتية والدخول في علاقة مع بقية النصوص (7: 1999: Aden). وقد اصطلاح عليه بالتجاوز النصي Transculturalité، وفيه درس ظواهر متعددة كالتناص Intertextualité والورنس métatext والتناص الجامع Archi-text والنص الموازي Paratext⁽³⁾.

ولهذا تهدف الدراسات المتصلة بالتفاعل بين النصوص إلى إبراز أن النص ليس يقتصر على صوت واحد، وإنما قد تتداخل فيه الأصوات الناجمة عن التقاء داخل الجنس (الخطاب) أو عن تفاعل أفقي بين النصوص المنتمية إلى جنس واحد، وهذا ما عبر عنه بارت بتسميم لظاهرة التعامل هذه على كفاية النصوص بما قد لا تتطلبه إلا قال: لكل نص إنما هو لتداخل بين النصوص (textual)؛ ففيه تحضر نصوص أخرى في مستويات متنوعة وتحت أشكال قابلة نسبياً لأن تذكر: نصوص الثقافة السابقة ونصوص الثقافة المحيطة؛ فكل نص هو تجميع جديد من الشواهد المتطورة⁽¹⁾.

إن التناص، وسواء يظهر من كلام بارت، هو ظاهرة نابعة من تداخل المعاني وتشابه الأغراض، وربما الأساليب المعبرة عن تلك المعاني والأغراض، لكننا نراها قبل ذلك ظاهرة متصلة بتعامل بنى الخطاب وبنى النص تعاملًا يعود إلى التماثل بين بنيتين تحيلن خلفهما بنية خطائية واحدة، صحيح أن الشعور بظاهرة التناص يبدأ بالربط بين مقطعين أو أكثر، أحدهما حاضر والثاني غائب، وهذه ما تتم عملية الربط اعتماداً على الدلالة وعلى كيفية التعبير عنها، إلا أن وراء هذا الوعي بالصلة أو المماثلة الدلالية تسكن اليأس الثقافية كالتالي:

- فإذا كان التناص يفترض التقاء المعاني **للنتيجة** في نصين قد يكونان لكاتبين أو حتى لكاتب واحد (تناص داخلي)، فإن ذلك يعني أن إنتاج المعنى كان بائس الفرض نفسه أو الجنس نفسه، وحتى في إطار جنسين أدبيين مختلفين لكن تجمعتهما بنية دلالية كبرى، هي الموضوع الواحد أو محور الواحد. وبذلك فإن النصين يرتبطان في نهاية الأمر إلى بنية دلالية جامعة بينهما هي من مقتضيات بنية الخطاب.

- وإذا كان التناص يقتضي أن تلقى قلمتان نصيتان في معنى ما، فإن وراء ذلك التلاقي الدلالي تلاقياً بنوياً في مستوى اليأس التي جعلت تعجيماً تقرّبهما أو تعاكسها، ولتأخذ مثلاً التقاء نصين في وصف شيء ما، فإن خلف تلاقي المعاني الواسعة لذلك الشيء بنية كبرى وصفية، تقتضي ترديداً ما لبني جمالية صغرى تكرس بنية الوصف العامة، كتكرار جعل اسمية تقريرية أو كموضعة الأسماء الوصفية أو الواسعة في علاقة تركيب سيطر عليها مثلاً التشبيه أو الاستعارة، وكلاهما يقتضي إقامة تركيبية قائمة على هدم التناسب الدلالية، فحتى نقول إن هناك تناصاً بين مقطعين نصيين في موضوع وصفي ما، ينبغي ألا نقف عند حدود تعجيم البنى، وإذا وجد خلف ذلك التعجيم بنى واحدة مكررة، وهي اليأس النصية.

وبذلك نقول إن التناص إنما هو تقاطع بنى خلف تقاطع المعاني، وإنما تركيزنا على المعاني لأنها أول شيء يخطر لذهن القارئ، حين يتذكر أنه يعرف في حقله نصاً آخر شبيهاً في موضوعه وهي كيفية تناوله لذلك الموضوع لما يقرأ. ولقد كانت عبارة القدامى لتسمية بعض طواهر التقاء المعاني مما نستخدمه اليوم بالتناص بقبضة مناسبة لما نقصده من تلاقي

الخطاب بين بنية الخطاب وبنية النص في الأدب

البنى حين أطلقوا على اتفاق اللفظ والمعنى بين شاعرين اسم «وقع الحاضر على الحاضر» قدموا بذلك وقرع القالب (الذي هو في موضوع الحال البنية) على المحتوى.

و «وقع الحاضر على الحاضر» دليل في رأينا لا على سرقة خفي. وإنما على أن المعنى قد يقود إلى بنية واحدة مماثلة يلج لتجميعها بالألفاظ نفسها، فنحن إن كنا نستغرب هذه الظاهرة فلأسباب اختيار المعجمات نفسها لا البنى.

إن ظاهرة التماس قد لا تكون بالضرورة نابعة من وعي البديع وسعيه إلى تقليد معنى غيره. بقدر ما هي مرابطة قبل كل شيء، بوعي المتلقي، وإسقاطه بنية نصية وخطابية يعرفها سابقا على بنية نصية وخطابية يكتشفها حاضرا، لكن هذه الظاهرة قد تحدث نتيجة وعي الأديب نفسه بأنه ينبغي أن يسير في ركاب نص سابق، وفي اثرات نفسها التي مر منها عبر الخطاب. فهو قد هو بنفسه حاضر نصه على حاضر نص آخر يمكنه، ونحن لا نعلم هنا شيوخ الظاهرة في النص الشعري قديمه وحديثه، وإنما نعلم وجود الظاهرة في بعض نصوص الأديب، ونحن نحيل هنا على أحدها المذكور في كثير من الكتب القديمة، وهو نص الفريزق وحكاياته مع النسوة اللطيفات في الفديح، وكيف ذكرته بقصة امرئ القيس مع ابنة عمه حليلة وصويحبائها في موقعة «دار جمل»، فالتصان بفتحان في كثير من الأبنية الخطابية، وفتحان في كثير من الأبنية النصية، تطابق فولي الفريزق وامرئ القيس، وليس الأمر يرتبط فيما نرى بوحدة المقامات الناتجة للمقالات نفسها، بل هو من باب التقاء النص الكروي مع البنى العنقري. ومن أمثلة هذا الالتقاء ما نلاحظه بسهولة في الأعمال الدرامية التلفزيونية وخصوصا العربية منها؛ فإضافة إلى تركيز بنى الأحداث من فواتح وعقد والفراج، نجد تكرارا لأقوال بعينها في مقامات بعينها، وليس ذلك إلا من نتائج تكرار البنى السردية الدرامية نفسها.

إن الخطر الذي يكمن في تكرار البنى الخطابية نفسها البنى النصية نفسها ليس فيما يحدث من ظاهرة الاستمساخ Cloning الأدبي، بل ما يكمن وراءه من فكر إبداعي، فإن تكرار التجربة الإبداعية نفسها إنما هو دليل على ضرب من الكسل الفكري، الذي لا يستطيع أن يخرج عن دائرة النمط المألوف، والقريب أن مثل هذا الكسل الإبداعي، المتمثل في الاجترار، صار ينتج جمهورا من المستهلكين، لهم كسل أيضا في الإدراك، المتمثل بجمعهم في شغل وهم إذا لم يجدوا من الإنتاج الثقافي ما يعيد عليهم المألوف.

3 - 2: تداخل بنيتي خطاب في بنية نص واحد

من مظاهر التماس بين بنية الخطاب وبنية النص ما نسميه هنا بالتجاوز الدكري لبني خطاب في نص واحد، ومثالنا على ذلك من الأدب القديم بنية الرسالة الأدبية، التي تفتح إلى ما شاء لها القدر من بنى خطابية، تتعامل فيها بينها لتكون هوية هذا النص الجامع لخطابات مختلفة.

ويهدمنا في هذا السياق أن ندرس مظاهر هذا التعامل بين البينيتين: محلولاين البحث في الأسباب التي تدعو لخطا من الخطاب الكتابية إلى أن يعزج بين الخطاب خطابية متعددة، وساعين إلى الكشف عن القيمة الإبداعية في نص أدبي يأخذ من كل نوع خطابي بعرف.

لتأخذ مثالا لبيان ذلك من الرسائل الأدبية التي تضمنتها، وهي رسالة الغفران لأبي العلاء المعري.

في هذا النص نجد الأجناس الأدبية التالية:

- الرسالة: جنس عام.

- القصص: جنس داخلي متفرع إلى أنواع سودية: الأخبار، قصص الأمثال، قصص ابن الفارح وقصص غيره.

- الشعر: جنس مضمن.

- النقد: أو الخطاب الورعياتي، Métalinguistique حول اللغة معجميا، وإركيبيا، وحول الشعر والنثر وغيرهما.

ويهدفي أن كل جنس أو نوع من هذه الأنواع له بنيته الخطابية الخاصة به، ولكنها من حيث الحضور توجد معا في حيز نصي واحد، وبذلك يكون من مهام النص:

- الربط بين هذه البنى المتفرقة من ناحية ربطا يحقق الانسجام بينها. ويمكن أن نستطيع على هذا الربط بالنسيج الأكبر: لأنه لا يمكن فهم نص إلا بالربط بين نصوص كانت خارج الرسالة متفرقة.

- نسيج أصغر، هو نسيج جعل النص الذي كنا قد حددناه سابقا. وليس هذا الضرب من النسيج يهين على الأدب في حضور النسيج الأكبر لأن نهاية التوسل ينبغي أن تضع في الحسبان أنها في البنية النصية الصغيرة تنظم عناصر مستقلة عن البنية النصية الكبرى، ولذلك فإن هذا التنظيم عجيب لأنه يجري في محورين: نسقي بالنظر إلى الجملة وما يجاورها في نسق النص، وعمودي بالنظر إلى شتات النصوص الأخرى التي هي سلسلة خطابات أخرى.

إن اجتماع بينتين خطابيتين أو أكثر في نص واحد لا يكون في النص الأدبي يتجاوز تركيب بسيط بل يمر ذلك من طرق متعددة، ويكون التركيب فيه باليات مختلفة سوف نحاول انمداها على رسالة الغفران لنبينها.

المرحلة الأولى من مراحل الجمع بين بنية وأخرى داخل النص الواحد تقتضي فصل القطع النصي عن سياقه القديم، ويكون ذلك في ضوء التفكيك أو الفصل Décomposition أو العزل عن السياق Décontextualisation. التفكيك أو الفصل نوع من تحليل البنية إلى بعض عناصرها، هي التي يحتاجها النص الجديد في إعادة التركيب. أما العزل عن السياق فهو إخراج للنص من حالته الخطابية من ناحية، ونزع له عن سياقه الإنتاجي الأول من ناحية ثانية، رغبة في وضعه في سياق إنتاجي جديد وفي إدراجه ضمن نسق خطابي آخر.

ويمكن تبين هذه المرحلة اعتماداً على المقطع التالي من رسالة الغفران:

«هيتولى نابغة بني جعدك، اكلمني بعقل هذا الكلام يا خليج بني ضبيحة وقد مت كافراً وأهريت على نفسك بالفاحشة. وأنا لقيت الذي صلى الله عليه وسلم فأنشدته كلمتي التي أقول فيها:

يا أيها السماء مجدنا وسمانا

وأنا للنبي فسوق ذلك مظهرنا

فقال: إلى أين يا أبا ليلى؟ فقلت: إلى الجنة بك يا رسول الله. فقال: لا ينطق الله طاعة (ابو الغلاء الشعري، رسالة الغفران- ط. دار المعارف، القاهرة، ص 258).

في هذا المقطع من الرسالة تركيب بين نصوص (ن) متفرقة ذات مستويات خطابية مختلفة:

1: خير كثر الأعشى وتهتكه - خطابي شعري.

2: خير لقاء النابغة الجعدي الرسول صلى الله عليه وسلم - شعري/حديث.

3: بيت النابغة الجعدي - خطابي شعري.

كل نص من هذه النصوص قد حدث فيه تفكيك وتفصل: فمن خير الأعشى وتهتكه اقتطف بعض مقطع يوجز إقراره على نفسه بالفاحشة، ومن خير النابغة الجعدي اقتطف الحوار بينه وبين الرسول عليه السلام، ومن قصيدة النابغة فصل البيت وقطع عن كامل النص الشعري، كما أن في كل نص فصلاً عن سياقه الذي وقع فيه. فإلا عداً في الأصل بين سياق الخبر الأول وسياق الخبر الثاني، ولا صلة للبيت الشعري بأجود التميميين، فما حدث هو فصل النصوص الشعري عن سياقاتها قبل أن تتركب هنا تركيباً جديداً.

أما المرحلة الثانية من مراحل الجمع بين ثنية وأخرى داخل النص الواحد فتقتضي إعادة بنائه، خصوصاً إذا ما تعلق بالنص الشعري. وإعادة البناء تتمثل في إدخال تحويرات مبنوية على النص الأصلي، إذ إن عملية عزل مقاطع النص عن سياقاتها قد تجعل تلك المقاطع مبهمة بتسميها. ولذلك تدخل عليها ضروب من إعادة الصياغة أو البناء. ويكون ذلك بالزيادة أو بالاختزال أو بالحذف أو بغيرها من عمليات تقصير النص أو تطويله، حتى يبدو وهو المقطع كالنص المكتمل. على أن هذه العمليات تتخذ في النص الشعري.

وهي المقطع المذكور سابقاً من رسالة الغفران فإن الجزء الأول منه قد أعيد بنائه اعتماداً على آلية الاختزال والتعليق، فالجملتان «مت كافراً» و «أهريت على نفسك بالفاحشة» يمكن أن تمثل مشروح نص خبري مفرد إن فصلتا.

أما في مقطع النص الثاني فإن الآلية المعتمدة فيها هي التثنية على حدث لقاء الرسول وإنشاده وما دار بينه وبين الشاعر من حديث، ففيها اختيار وتركيز على حدث دون غيره، وعلى حديث دون غيره.

وأما بيت الشعر فقد كان نقلاً ولكنه كان معزولاً عن سياق القصيدة.

وأما المرحلة الثالثة فتتمثل في إثبات القاطع الجسطة من أصولها السياقية في سياقات جديدة، ولتقتضي هذه المرحلة إعادة التركيب Reconstruction، التي تقتضي إلى إعادة ربط النصوص للقطوعة بسياقات لكنها جديدة.

وعملية إعادة التركيب تتطلب مراعاة النصوص القديمة لسياق النص الجديد العام. ولذلك تدخل لتهيئ النص لهذه اللبوس الجديدة جملة من العناصر والأساليب التي نسميها هنا «الدمجات» Intégrations، ونعني بها جملة الوسائل والأساليب التي تسهل إدماج النصوص المتكلمة عن أصولها في سياق نص جديد. ويأرجع إلى النص المذكور من رسالة الغفران نجد أن هذه الدمجات تمثلت في:

- نقل شخصية الشاعرين موضوعي الخبرين من الغيبة والتحدث عنهما إلى الحضور والمشاركة في الخطاب.

- الجمع بين الشخصيتين كسبب للجمع بين نصيهما: إظهار أن اجتماع الشخصيات سبب لاجتماع الموضوع والعكس هو الصحيح.

- جعل الشخصيتين قائلين قصصين يسبق قبلهما القصص حديثهما في النصين.

- اعتماد النصين في سياق التفكير والحجاج أي أن النصوص... وسائل، وليست غايات توظف في خدمة سياق عام أوسع منها.

ويمكن إرجاع كل هذه الأساليب إلى تقنية واحدة، نطلق عليها تسمية «التحويل المحفز» Transformation motifs، وهو الانطلاق من بنية نمية لتوليد بنية نصية أخرى، على أن توجد عناصر معلقة لهذا التوليد الجديد من داخل السبيل النصي العام الذي يحل فيه النص الأكبر.

- والتحويل المحفز في مقطع النص في رسالة الغفران قد حدث فيما يسمى بالصوت ha voix، إذ انتقل الشخصيتان من التحدث عنهما إلى التحدث أحدهما إلى الآخر: من الحديث الذي يغيب فيه المتحدث عنه إلى الحديث الذي يحضر فيه المتكلم، وبذاته يسمع خبره عن نفسه، وما يحل ذلك التحويل في الصوت هو أن القام مقام مخاطب وحضور، وليس مقام غيبة وانفصال. ولهذا الحافز علة خلفية تدرك بالنظر إلى النص الأكبر، وتتمثل في إثبات الترسل مفرقة بأخبار المتقدمين من الشعراء: إذ هي باب من أبواب المعرفة بالشعر، وتأكيد صدق الخبر أو وأفعيته، إذ لا إثبات للصدق أكثر من إقرار صاحبه به.

كما حدث التحويل المحفز في الرؤية Vision وذلك في مستويين: مستوى الرؤية الداخلية، إذ انتقل الخبر من رواية رام أجنبي إلى رواية رام قريب من الحكاية كالعائش لها أو كالشاهد عليها، ذلك أن اللابطة الجمعدى كان، وهو يروي نهاية الأعشى وزندقته، عارفا بما جرى

العلاقة بين بنية الخطاب وبنية النص في النص الأدبي

وشاهدنا عليه، هذا الانتقال بالخبر من ضمير الغيبة إلى ضمير المتكلم (أنت) قد قرب الرؤية من الغياب إلى المشاهد، ومن رواية راو غريب عن الحكاية إلى رواية راو داخلي.

وأخيراً حدث التحويل المعكّر في عناصر سرودية أخرى، من كون الشخص موضوع حديث إلى باث لمحدث وللحديث معاً، ومن الانفصال للكائي والزماني إلى الاتصال فيهما بين الشخصيتين، من خلال تغير هي المرجع السردي من الخبر الواقعي إلى الخيال القصصي المعجيب. فالتحويل المحفّر اعتمداً على ذلك كان دائراً حول جملة من العناصر السردية المرتبطة بالخطاب أو بالخبر، مما يدل على أن النصوص، وبخصوصها الخبر منها - قد خرجت من نوع سردي إلى آخر، أو من جنس الشعر إلى جنس السرد.

فالسرد القصصي قد كان الأداة الناطقة بين البنى النصية المتجاورة بأن وضعت انقطاع النصية في سياق ما من سياقات الحكاية القصصية، وهي في رحلة القفران مشاهد من المشاهد التي كان ابن القارح حاضراً فيها بالفرجة والاستماع فيها التحكيم، إلا أن النص مجلس من مجالس الجنة ينقلب إلى طعونة بين الشاعرين، لا من خلال النصوص، بل من خلال السيرة والأخلاق.

وهكذا فإن تجاور بنيتين خطابيتين أو أكثر في نص ما، لا يكون مجرد حضور نسقي في الخطاب أو ضرب من الترابط الشكلي، وإنما يحدث التجاور بواسطة زرع عضوي لعناصر لا بد لها من أن تتسجم مع سياق النص العام. وقد يجلب ذلك أن تنقطع النصوص القديمة عن اجتناسها الأصلية أو أن تذر علاقاتها الخطابية بها، كما الشأن في النص الخبري الذي فقد مرجعيته الواقعية وعوضتها بمرجعية خيالية معجبية، وكما الشأن في النص الشعري الذي فقد بقطعه من سياقه بعدد الجمالي، وصار له دور إحيائي أو تعيني مجرد عن أي قيمة أدبية أو جمالية. والإبداع الذي يحدث بواسطة إعادة التركيب بين بنى نصية جاهزة لا يقل شأنًا عن خلق البنية النصية الصفرية وتركيبها إلى غيرها، ذلك لأن هذه العملية ليست، كما يبدو، تخطيطاً لقطع من النصوص القديمة، وإنما هي حيالة جديدة للتقديم، أو ضرب من إعادة التسج. وقد تكون هذه العملية أشد صعوبة من التسج العادي والنص يكر، لأن المسر هنا كالمسر الذي يتكبد من عهد تسج ما تسج، فبإرادي تماسك خبوطه وتربطه، تسجله، وتكون خشبته مزدوجة أن يقطع سداً الذي يلي من التسج الأول، وألا يلتصم التسج القديم بالجديد.

خاتمة

نظرتنا في هذا البحث من خلال مفهوم لساني متطور هو البنية إلى بعض القضايا المطروقة في نظرية الأدب، ولم يكن هدفنا إثبات القول القديم أومما تقتضيه الدرجة، بقدر ما مكنتنا من النظر في النص الأدبي، بما هو بنية نسجية منجزة في علاقته ببنية الخطاب، بما هو بنية يقتضيهما كل جنس أدبي، أو في علاقته ببنية نصية أخرى مجاورة، وقد اخترنا وجهها من العلاقات بين البنية النصية والبنى الخطابية، ووسمناها بالتعامل وقسمنا بها ضربا من التآثر والتأثير قائما على تسلسل بنية على سقلى، أو على تعالي هذه على تلك، أو على تقاطع بنيتي خطاب واحد في نص تقاطع ذهنيا جدوليا، أو تقاطع بنيتي خطاب مختلفين فاكتر تقاطعا نسبيا.

ولم نرم أن نشأت من خلال هذا الطرح أن النصوص هي تعامل كهذا من بدائه الأمور، ولكننا ربما أن نبيح أن وراء التعامل الدلالي بنى عليها أو متجاورة هي التي تتحكم فيه ووجهه، وليس الأمر يقتصر على التقاء مواضع أو محاور أو حتى بنى تركيبية أو اختلافها.

كما كانت ضابقتها من وراء هذا الطرح - الذي يعتمد **روز** درجة نقل البنى ويحفظها على النص - أن نرى كيف يمكن للإبداع الأدبي أن يمسير **وقل** أنساق أو كيف يثمرر عليها، وليست الجسارة تعني بالضرورة ضعف نزوجة الإبداع، ولا تعني التمزق فونها، بل قد يقود هذا التمرر إلى هولة ضوابط الجنس ككل كما يحدث اليوم في الشعر.

وأخيرا فإن من أهمى أهداف هذا البحث والحقا أن نبيح أن البحث في البنى لا يقل شأنًا ولا حتى جمالية عن البحث في المعاني والدلالات؛ إذ ليست هذه البنى هياكل مجردة من أرواحها، بل هي في ذاتها مظهر من مظاهر حياة الأرواح وإطار يحفظها من التيه، وجمالياتها تنظم على من يميز من هؤلاء، من يمسك بخيوط كل التجميع النصي بأن يلاحظ كيف يعمل، ويأن يكون قادرا على اكتشاف نظاميه الأرقى لا الدلالي وحده.

- من يرصد، في إطار المجلس الأدبي الواحد، تعامل النصوص فيما بينها ولعلها من مورد ذلك الجنس وصيها هي منبعه، يتبين له أن للجنس علاقات عامة وتفرعا وأن له لونا عاما ويمسكات تميزه عن غيره.

فالجمالية التي تتلطف من خلال البنى يكون بابها الذوق، ما هي ذلك شكل، لكنه باب ينهني أن يقود إلى عقل مجرد يعرف كيف تعظم كيار الأجسام اللغوية.

هوامش البحث

- 1 بعض النماذج اللغوية حاولت أن توجد سمات منهجية عامة لهذا المصطلح فعرّفته مشيرة إلى صعوبة وضع حد واضح فقللت، إن لم تكن منية، هو مستورد يصعب تحديثه إلا ما رجعت إلى النوع (الغائب) البنوي، وهل ينبغي لنا أن نطلق من بعض التوأمة المشتركة لكل المدارس (الشكل) إن البنية هي قبل كل شيء نظام يعمل وفق قوانين (...) وتقرى أو تكتب، وبالعلاقة ذاتها التي تجمعها تلك القوانين، من غير مساعدة من عناصر خارجية (...) Jean Dae, in: Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage Larousse, Paris 1994 pp 445-46
- 2 ترويس في اللسانيات العامة، ص 177، «لما كانت الجملة جزءا من نظام ما فهي لا تكوني دلالة فحسب بل تكوني أيضا وبالشخص فيها».
- 3 يسلو سوسنير، «اللغة نظام لا يخضع لتغير نظامه الخاص»، (ترويس 17)، «اللغة ... نظام من الدلائل الاجتماعية» (118)، إن اللغة نظام يمكن بل يجب أن تعتبر جميع أجزاءه هي تصاعدها الأتي» (177).
- 4 حقله براغ أسست في أواخر عشرينيات القرن الماضي على يد ر. ياكسون Jakobson، وس. كرينسكي S. Karcevsky، ون. تروينسكي N. Troubetzkoy.
- 5 حقله كوبنهاج أسست في أواخر ثلاثينيات القرن العشرين على يد ف. براندال Brondal V. و أ. ل. هيلاند L. Hjelmslev.
- 6 صار كتاب شومسكي Syntactic structures (1949) يشكل في مبروزة النحو التوليدي Generative grammar مرحلة النمط الأصلي Original model، ارتبط مفهوم البنية فيه بمنهوية لفراسة التركيبية (موسمها: دراسة البنى والنمطيات التي تتركب وفقها الجمل في اللغات الطبيعية)، وبذلك كانت اللغة صفة منهجية مشتركة أو لا يفتقدون لها الجمل، وهذه البنية هي التي تتميز بين الجمل النوعية والعمل التلاصقية، فطر مع مفهوم البنية يختلف جوهريا عن طرح سوسنير والاحياء، إذ ليست البنية الصمعية والتركيبية صفة أو مستوى فرعا من دراسة البنية.
- 7 أما عند عدد شومسكي فإن البنية، مية نسبية أصلية لتشكل منها بنية الجمل، وبمساعدة لمصطلحات وهي يدونها بنى تحويلية، كل بنية لتكميها جملة من القواعد.
- 8 النسبة التناحية إلى S.S و D.S ظهرت في مرحلة ثانية من أفكار شومسكي في النحو التوليدي تعرف بالنمط النموذج Standard model، وبذلك كتابه (1965) Aspects of syntactic theory.
- 9 انظر في هذا البحث المؤلفان التالية مثلا،
- MAINQUENTAU D. 1991: L'analyse du discours, Hachette.
1998: L'analyse des textes de communication Dunod.
1990: Éléments de linguistique textuelle, Bruxelles-Liège, Mardaga.
1999: Linguistique textuelle, Nathan universitaire.
- 9 أهم ما نراه في هذه الآراء قابلا للتشابه هو النظر إلى النص باعتباره خطايا مقصودا - والأسباب منهجية (متعلقة بمبدأ الإنتاج Peritence) أو تجريدية (مرتبطة بالنظر إلى النص على أنه وحدة مجردة) - من ظروف إنتاجه، وأهل هذا الإجراء الذي تفرضه وجهة النظر البنوية يدعو عند التحليل غير مفيد، بحكم أن دراسة عناصر السابق في النص قد تستوجب في بعض الأحيان النظر فيه من الخارج، أي من خلال ما تسعيه كذلك بظروف إنتاجه، كما أن تحليل الخطاب من وجهة النظر هذه لا يجوب عمدا والأسباب منهجية من جملة من الأمثلة تتعلق بمسلة الخطاب، بما هو بنية كبرى بالنص، بما هو بنية سفلى أعدها.

... إذا كان بين كل بنية صغرى وأخرى كبرى من تعامل فيما الصلة بين التينتين، فهي توجيهرية أم عاملية صغرى ... وغير ذلك من الصلات؟

... ما أصل البنية الخطابية أمي بنية تعبية أم هي بنية خطافية موجودة قبل وجود النص؟ فإذا كان الجواب الأول فيما قيمة اعتبار البنية الخطابية بنية دلالية، وهل يمثل أن تتخلل البنية التركيبية في المستوى النصي لتصبح بنية دلالية متعكمة هي تلك البنية التركيبية؟ إذا تدخل عندنا هي المور...

قال ابن قتيبة، وسمعت بعض أهل الكتب يذكر أن مفهده القصيد إنما ابتدا فيها يذكر الديار ... ثم وصل ذلك بالنسب ... فإذا علم أنه قد استوفى من الإحصاء إليه ... عطف باسترجاب الحقيق فرجل في شعراء وشكا الشعب والمعسر وسرى الليل ... فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حتى الرجاء بدأ في المروج (الشعر والشعراء، الدار العربية للكتاب، ط. 2، 1402، ص 70).

يسمى مصطلح الديوان بما هي معناه من نظامية والتساق أكثر دالة على طبيعة التصويف الشعرية القديمة من عبارة مجموعة شعرية (لا ليس من شروط المجموعة التساق والانتظام).

Banhou R. 1997: Théories du text. Dictionnaire des genres et notions littéraires. A. M). النظر الخامسة - chelle et encyclopedie universelle paris.

Genette, G. 1993: Figure IV, Seuil, paris. pp 22-23

الرجوع السابق، ص 817 و 818.

دار الفارابي

ومعدلة التأثير الأرسطي في النقد العربي القديم

د. عباس أرحيطة (*)

ملخص:

يشكل التأثير الأرسطي في النقد والبلغة العربيين من مرحلتين مختلفتين، المرحلة الأولى تمتد من سنة ١٩٣١ إلى سنة ١٩٦٦، فهي سبتمبر سنة ١٩٣١ التي دخلت فيها مجلة البيان العربي من الجاحظ إلى عبد الحميد الكحلان في مقدمة ليرين يهولنا أمام المؤتمر الثاني لغير الجماعة المستشرقين.

وقد نرى في هذا البحث أن أرسطو كان المعلم الأول للمسلمين في علم البيان، وهو بهذا أنى بما لم يأت به الأوائل من عرب ومستشرقين. فقبل بداية الثلاثينيات من القرن العشرين، كان الاعتقاد السائد في أوساط الباحثين، أن البلغة العربية كانت أصولها عربية، وأن حايها ومفاهيمها ومباحثها ارتبطت بالتأمل في هندسة العبارة العربية، وبمعرفة وجود إجاز القرآن الكريم خاصة.

وهكذا زعم د. طه حسين هذا الاعتقاد السائد، كما فعل ذلك أمين الخولي في السلة نفسها، فكنا الشرحين الأولين لمسألة التأثير اليوناني في البيان العربي في مطلع الثلاثينيات من القرن العشرين. وقتها أخفا واسعة الكشف عن الصلات للوجود والمكة والمتطيلة بين الثقافة اليونانية والبيان العربي، وأصبحت أراهما مملقات لدراسات مقارنة لم تنته إلى يومنا هذا.

المرحلة الثانية تمتد من سنة ١٩٦٦ إلى اليوم، فهي سنة ١٩٦٦ ظهر كتاب يعمل عنوان «حازم الفارابي ونظريات أرسطو في البلغة والشعر» مع تحقيق قسم من «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» (وقد ضم ما ورد في هذا الكتاب إلى كتاب «إلى طه حسين في عيد ميلاده

(*) استاذ بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بدمشق - سوريا

السبعين، المصادر سنة 1962] وذهب د. عبد الرحمن بدوي إلى أنه لم يتركها من كتب علماء البلاغة في القرون التالية حتى القرن السابع الهجري. قد عرض لنظريات أرسطو في البلاغة والشعر وهكذا، «فالأول مرة نجد في كتاب لأحد علماء البلاغة العربية العُطّس - أعني غير الفلاسفة - عرضاً وإفادة من نظريات أرسطو في البلاغة والشعر، واستقصاء بالقائها باهتمام وحسن فهم وروية في التطبيق على البلاغة العربية والشعر العربي»⁽¹⁾.

وفي سنة 1966 ظهر كتاب «منهاج البلاغة وسراج الأدباء» لحازم القرطاجني (1781هـ) محللاً تحليلياً علمياً (بعدما نال به صاحبه محمد الحبيب ابن الخوجة درجة الدكتوراه من جامعة باريس في يونيو 1966، تحت إشراف المستشرق الفرنسي ريجيس بلاشير 1900 - 1963). وقرر في مقدمته تحقيقه أنه قبل ظهور «المنهاج»، كان من الصعب جدا التوصل إلى تقدير تأثيرات أرسطو على نقد الشعر عند العرب.

واليوم يمكننا أن نضع حداً للشك والغموض السابقين بالوقوف على كتاب حازم القرطاجني الأندلسي الذي «... يصور بغاية الوضوح... التأثيرات اليونانية في صناعة النقد عند العرب»⁽²⁾.

وحازم عنده مرة أخرى «هو أول من أدخل نظريات أرسطو وتعرض لتطبيقها في كتاب البلاغة العربية الخاصة»⁽³⁾.

ويمكن القول إن مسألة التأثير اليوناني على البيان العربي، التي رفع لواءها القديريون المصريون منذ مطلع الثلاثينات، لم تحل نتائج حاسمة على مستوى البحث العلمي، واتضح أن المنهج التاريخي للقرن الذي وظفه أصحاب القول بمسألة التأثير، لم يلتزم بضرورات المنهج، وفي غياب النصوص النجاة الصعبة إلى بعض الافتراضات والظنون والتخمينات.

ويظهر «منهاج البلاغة» عادت مسألة التأثير اليوناني في البيان العربي إلى عفتوانها، ووجدت في حازم القرطاجني ضالتها، وقد ازدادت المسألة اتساعاً وامتداداً بظهور ثلاثة كتب أخرى، هي: «المنهج البدعي في تجسيم أساليب البديع» لأبي محمد القاسم السجلماسي، (عاش إلى حوالي سنة 730هـ) طبع الكتاب سنة 1980 بتحقيق د. علال الفازي.

- وكتاب «الروض المربع في صناعة البديع» لابن البناء المراكشي (721هـ)، طبع الكتاب سنة 1980 بتحقيق الأستاذ رضوان بنشقر.

- وكتاب «التبهييات على ما في التبيين من التمهيدات» لأبي الطرّف أحمد بن حميرة، تحقيق د. محمد ابن شريفة [ط 1، 1991].

وهكذا شاخ القول بوجود مدرسة مغربية متأثرة بنظريات النقد الأرسطي، ونهايتي في هذه المقالة أن التماسك هل كان حازم تلميذاً لأرسطو، وهل طبق نظرياته في النقد والبلاغة على التراث العربي، كما ذهب إلى ذلك كثير من الباحثين؟

أولا : حزام القوطاني ومعالجة التأثير الأرسطي في بعض النماذج

لم تكن شخصية حزام القوطاني النقدية والبيانية مسروقة لدى المستشرقين ولا لدى الباحثين العرب إلا في بداية الخمسينيات من القرن العشرين أي منذ سنة ١٩٥٢.

١ - ففي سنة ١٩٥٢م قدم عيد الفلاح شكري محمد عباد بحثا لنيل الدكتوراه من كلية الآداب، جامعة القاهرة، تحت إشراف أمين الخواني، موضوعها: «كتاب الأرسطوطاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القناني من السرياني إلى العربي، تحقيق مع ترجمة حديثة ودراسة تأثيره في البلاغة العربية». (لم تشر الأطروحة إلا سنة ١٩٦٧).

وكان من جملة ما هو جديد في هذه الأطروحة، وقوف صاحبتها على كتاب «منهاج البلاغة» وهو ما يزال مخطوطا، وقد تناولته بالدراسة لأول مرة، واعتبره قمة من قمم النقد الأدبي في اللغة العربية.

ورأى أن القيمة الحضارية للمنهاج يمكن أن تقارن بالناحية التي سجلها ابن رشد في فلسفته. وابن خلدون في بحثه الاجتماعي^(١).

ويعد أن استعرض الباحث مجمل موضوعات المنهاج فقرر أن تأثير كتاب الشعر لأرسطو في منهاج البلاغة «مبيل أشد المبالغة وأن حزاما قد عهد إلى تحقيق هذا الكتاب - أو بالصورة التي مرصها منه - أعظم الانتفاع»^(٢).

ووجدته في أحد فصول الكتاب ينقل كثيرا عن الفارابي وابن سينا، مما جعل التأثير اليوناني واضحا فيه، وإن كسل حزام لم يتوصل اتصالا مباشرا بالأدب اليوناني. ويعتقد د. شكري عباد أن كتاب المنهاج «التقى فيه التياران العربي واليوناني التقاء مثمرا، وإن ظلب عليه التيار اليوناني»^(٣).

٢ - وفي سنة ١٩٥٥ تناول د. عز الدين إسماعيل مسألة التأثير الأرسطي في إطار بحثه عن الأسس الجمالية في النقد العربي، فلم يجد له تأثيرا إيجابيا لا اعتبارات أهمها:

- إن الشعر العربي استوى ناضجا في المرحلة الجاهلية، قبل أن تستقبل البيئات العربية الثقافة الهلنسية.

- والترجمة لا تعني التأثير، إذ لم تلم أدلة مادية تثبت أثر الأفكار المنقولة في عقل مستقبلها.

- ثم إن وجود التشابه لا يعني بالضرورة وجود التأثير.

وتنه الباحث إلى وجود تشابه في مسائل جزئية بين كتاب الشعر لأرسطو وكتاب المنهاج الأدبي [منهاج البلاغة] لحزام القوطاني (وكان ما يزال مخطوطا)، ووجد فيه «مادة وفيرة لاتعاس وجود جديدة من التشابه بين المشكلات الأدبية التي تناولت عند اليونان وعند العرب، وطريقة تناولها»^(٤).

٣ - وفي سنة ١٩٦١، كما سبقتم الإشارة إلى ذلك، نشر د. عبدالرحمن بدوي على منهاج البلاغة لحازم القرطاجني، فأخرج كتابيا بعنوان: «حازم القرطاجني ونظريات أرسطو في البلاغة والشعر»، ثم أعاد نشره في كتاب: «إلى طه حسين في عيد ميلاده المئتين»، الذي أشرف على نشره سنة ١٩٦٢.

وقد سبق للباحث أن ترجم كتاب الشعر لأرسطو عن اليونانية، وحقق كتاب أرسطوطاليس في الشعر (نقل أبي بشر متى بن يونس الثنائي من المزياني إلى العربي)، وحقق التلخيصات التي وضعها الفارابي وابن سينا وابن رشد، وشيخ ما كان لكتاب الشعر من إشعاع في النهضة العربية الحديثة. وعين أراد البحث عن تأثيره في التراث العربي، أحسن بخصبة الأمل، وقال: «لا يفرج المرء من قرائته لهذه التلخيصات... إلا بشعور أليم بخصبة الأمل في أن يكون العرب قد أخذوا منه كما أخذت أوروبا في عصر النهضة»^{١٤}.

والأخط أن العقول العربية التي تناولت كتاب الشعر لم تقدم عنه صورة صحيحة، ولم تهيئ السبل للإفادة منه والافتداء به، ولو تحقق ذلك في رأيه «لكان وجه الأدب العربي قد تغير جميعه، ومن يدري أيضا لعل وجه الثقافة العربية كلها أن يتغير تماما»^{١٥}.

ويوم نشر على المنهاج انزلت الحسرة عن نفسه، ووجد لأول مرة كتابا من القرن السابع عشر فيه صاحبه لنظريات أرسطو في البلاغة والنقد، وهو أن حازما هو أول من أدخل نظريات أرسطو وتعرض لتطبيقها في كتب العربية الخالصة^{١٦}. ود. عبدالرحمن بدوي، بعدما وجد من أدخل نظريات أرسطو إلى التحقيل العربي، ويطبقها في مجالي النقد والبلاغة العربيين، تعود إليه الحسرة والأسف، فيقول: «والثابت من أئمة أخذوا عنه في ذلك، ولكنه وا أسفاه، لم ينسج واحد من بعده على منواله، وظلت كتب البلاغة العربية الخالصة بمعزل عن أفكار أرسطو الخصبة الحية»^{١٧}.

٤ - وفي سنة ١٩٦٦م، ظهر كتاب «منهاج البلاغة» محققا من لدن محمد الحبيب ابن الخوجة، واعتبر المحقق ظهور الكتاب حسما لقبائين الآراء في مسألة التأثير الأرسطي في النقد العربي، فإذا كان د. إبراهيم سلامة يسلم بوجود التأثيرات الهيلينية في نقد الشعر لدى العرب في أطروحاته: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان [ط ١، ١٩٥٠] - وكان د. أمجد الطرابلسي ينكر ذلك [إطلاقا في أطروحاته نقد الشعر عند العرب إلى نهاية القرن الخامس للهجرة ط ١، بالفرنسية سنة ١٩٥٦] - فإنه يرى أن كتاب المنهاج يمثل التأثيرات اليونانية في صناعة النقد عند العرب، وأنه «جمع بين المبادئ والأصول الهيلينية والعربية». وكان صاحبه على دراية صحيحة بالنظريات الهيلينية... ألم بفلسفات سقراط وأفلاطون وأرسطوطاليس من خلال الترجمات العربية»^{١٨}.

5 - وفي سنة 1968م، تناول د. بدوي طيابة في الطبعة الرابعة من كتابه «البيان العربي» جانباً من جهود الفارسية في خدمة البحث البياني، ووجد في منهاج البلاغة لحازم اتجاهها مبانياً لن سبقه، ولذا عاصر من اتجاهات، فقال: «فيه يظهر بوضوح تأثير الثقافة اليونانية أكثر مما ظهر في كتابات غيره من المشرقة والفارسية»^(١٢١).

ويعتبر الباحث كتاب المنهاج غرباً عن تيار التفكير العربي، ذلك أن الذين اطلعوا على آثار الفكر اليوناني من السابقين، حافظوا على طابعهم الأسيل، أما حازم فكان - في رأيه - بالغ التأثير بحكمة اليونان وفلسفتهم ومنطقهم، فاستشهد كثيراً بكلام أرسطو مستنداً على الطمس كل من ابن سينا وابن رشد لكتاب الشعر - بل يرى أن منهج الكتابة وأسلوبها هو المنهج الأرسططاليسي في تناول الفن الأدبي^(١٢٢).

6 - ومع ظهور كتاب د. إحسان عباس «تاريخ النقد الأدبي عند العرب» من القرن الثاني إلى القرن الثامن، سنة 1971م، أصبحت مسألة التأثير الأرسطي تربط بمكونات النقد العربي في جميع مراحله إلى نهاية القرن الثامن للهجرة، واعتبر حازماً «آخر صلة بين كتاب أرسطو والنقد العربي»^(١٢٣)، ووجد أنه جمع بين الثقافتين «العربية واليونانية» إلا أن ما يخصه ابن سينا من كتاب الشعر وما أحس به ابن سينا نفسه، أمران أتما حازماً بأن الفواحد اليونانية وحدها لا تستطيع أن تستقر في الشعر العربي، والحكم والتفسير^(١٢٤)، وعموماً لاحظ أن حازماً «حاول أن يفيد من الاتجاه الفلسفي التي على كتاب أرسططاليس، ومن آثار التفاد سواء منهما من تأثير الثقافة اليونانية أو لم يتأثر»^(١٢٥).

7 - وفي سنة 1972م، ظهر كتاب د. أحمد كمال زكي «النقد الأدبي الحديث»، وقر فيه «أن النقد الأدبي عند العرب لم يكن بما قدمه أرسطو من أن يدعو ويتعقد ويتشعب كما تشعب عند الإغريق»^(١٢٦)، ونهب بدوره إلى أن حازماً الفروغاني كان أكبر من طبق نظريات أرسطو النقدية على البلاغة العربية.

8 - وفي سنة 1972م حدد د. أحمد مطلوب في كتابه «اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري»، محاور النقد الأدبي في اتجاهات أربعة: النقد والبديع - النقد والإعجاز - النقد وأبوتمام - النقد والمثلي. واستبعد الباحث النقد وأرسطو الذي جملة د. إحسان عباس محورا ثابتاً في تاريخ النقد العربي، إذ لاحظ د. أحمد مطلوب أن «الاتجاه المتأثر بالنشافة اليونانية، كان من أضعف التيارات ظهوراً في مجال التطبيق»^(١٢٧).

وعلى الرغم من أن الباحث لم يكن مفتقها في أعماله كلها في مجالات النقد والبلاغة بمسألة التأثير الأرسطي، بل هو يعتبر مسألة التأثير هذه تعسفا وانحرافا عن المنهج العلمي السليم، إلا أن العرب عرفوا البلاغة وقولها قبل أن يترجم كتاباً أرسطو (الشعر والخطابة)، فإنه قرر في كتابه مناهج بلاغية أن حازماً كان متأثراً ببلاغة أرسطو وفلسفة اليونان، واعتبره

«أول من عرض لنظريات أرسطو في الشعر والبلاغة عرضاً واضحاً ومطبقاً كثيراً من مقاييسه... وكتاب منهاج البلغاء... أقرب إلى أصول البلاغة أو فلسفتها، وقد جتج فيه مؤلفه إلى تطبيق نظريات أرسطو وآرائه على الأدب العربي»^٩.

وأرجع د. أحمد مطلوب إنتاج حازم في منهاج إلى تعمقه في البلاغة والاطلاعه على كتب أرسطو والقارابي وابن سينا وفهمها، وأنه انقرد بالاستفادة من بلاغة أرسطو مع تطبيقها على الشعر العربي، وكان كتابه آخر كتاب تأثر صاحبه بأرسطو تأثراً مباشراً^{١٠}.

٩ - وفي سنة ١٢٧٨ م، قرر د. جابر أحمد عصفور في كتابه «مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي» أن حازماً جمع بين الفلسفة والإنجازات النقدية العربية السابقة عليه، وتبين د. جابر عصفور صورة الجهد الأرسطي وهي لتأويل حازماً بقوة، وتتيح مظاهر التأثير الأرسطي في «منهاج البلغاء» من خلال التقاطعات الممكنة بين النقد الأرسطي والنقد العربي^{١١}.

وقد تقرر لديه في كتابه.. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المصادر سنة ١٩٧٤، أن الفكر اليوناني أسهم في تعميق الخبرة عند العرب، وعموماً سعى د. جابر عصفور في عليه هذين إلى أن يقدم كشفاً للأصول الأرسطية في النقد العربي.

١٠ - وفي سنة ١٩٨٠ م، ذهب د. منصور عبد الرحمن في أطروحته «مصدر التفكير النقدي البلاغي عند حازم» إلى أنه حين وضع نظره على «منهاج البلغاء» هطن لأول وهلة إلى تأثير الواضح بالفكرة اليونانية، واتبنى إلى القول بأن حازماً أعظم البلاغيين والنقاد الذين استلهموا أن يزأوضوا بين الفكرة العربية والفكرة اليونانية في دراسة البلاغة والنقد، وأنه حسم موضوع الخلاف بين الباحثين حول اتصال النقد العربي بالفكر اليوناني^{١٢}.

١١ - وفي سنة ١٩٨٠ م أيضاً، عالج د. عصام قصبجي في أطروحته «نظرية التحاكات في النقد العربي القديم» فوصف حازماً بالتخطيط بين النظرية اليونانية والتطبيق العربي، واعتبر بحثه تكراراً لأقوال من سبقه من النقاد، أمثال القارابي وابن سينا وعبد القاهر «دون أن يعني اطلاعه على أرسطو شيئاً مذكوراً... لأنه لم يكن يأتي بجديد يذكر في مبادئ النقد، وإن كان أجاد عرض هذه المبادئ في ثوبها اليوناني حيناً، والعربي حيناً آخر»^{١٣}.

١٢ - وفي السنة نفسها، ذهب د. سعد مصلوح في بحثه «حازم القوطاني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر» إلى أن حازماً قد أخذ من نظريات أرسطو وسعى إلى تطبيقها على البلاغة العربية والشعر العربي^{١٤}، واعتبره أول من حاول محاولة جددة موفقة في إقامة جسر تعبر عليه أفكار أرسطو كما فهمها الفلاسفة... إلى الشعر العربي ومشكلاته^{١٥}.

١٣ - وفي سنة ١٩٨٤ م، وجد د. محيي الدين صبيحي في كتابه «نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا» أن أنشج إدراك عربي لقضية النظرية النقدية المتأثرة بالفلسفة

اليونانية. خلال القرن السابع، في كتاب منهاج البلاغة لحازم القرطاجني. وذهب إلى أن نظرية حازم تستمد قولها من مزج قوي بين الفكر العربي والفكر اليوناني، فهي أفكار الحضارتين في التجربة الأدبية^{١٤}.

١٤ - وفي سنة ١٩٨٦م ظهرت أطروحة د. صفوت عبد الله الخطيب بعنوان «نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية»، تناول فيها - كما هو واضح من العنوان - نظرية حازم من منطلق التأثير اليوناني. بحيث إن كل جزئية تناولها يحاول أن يردّها إلى النقد اليوناني أو يبحث عن جذور لها في النقد العربي. وكان أمّله أن يحسم في قضية ألح عليها عدد من الباحثين... وهي قضية التأثير اليوناني في النقد عند حازم القرطاجني^{١٥}.

واتكس الباحث في خاتمة بحثه إلى أن حازماً لم يقد من التراث الفلسفي اليوناني. ولا من شروح الفلاسفة المسلمين إلا مسألة التطهير في المقام الأول، فقد أدرك حازم بعض الأسس المهمة في تكوين الشعر، وبخاصة الخيال والمحاكاة... أما القضايا والأفكار التي عالجها هذه النظرية، فإن حازماً رجع فيها إلى مصدرين:

- أولهما وأهمهما مراجعة النصوص الشعرية العربية نفسها، واستنباط ما تقوم عليه من قوانين.
- وأخرهما بعض الإشارات التي يمكن تلخيصها في كتابات نقاد العرب قبله^{١٦}.

١٥ - وفي سنة ١٩٩١م، ظهر كتاب «التبويّهات على حق في البيان من التبويّهات» لأبي المطرف بن عبيدة (١٦٥٨هـ) [كتاب وضعه للرد على كتاب «البيان في علم البيان» المطبع على إعجاز القرآن، لعبد الكريم الزملكتي (١٦٥١هـ)] وأعتبر محقق كتاب التبويّهات د. محمد ابن شريفة هذا الكتاب ثاني مجهود أندلسي، بعد مجهود ابن رشد، زاوج بين البلاغة اليونانية والبلاغة العربية أو حاول تطبيق الأولى على الثانية. ووجد أن قيمة شنيع ابن رشد تكمن في كونه فتح الباب أمام التطبيقات العربية على مبادئ الصناعة النظرية التي وضعها أرسطو [مقدمة التحقيق: ٣١ - ٣٢].

بعد هذه الإشارة إلى بعض هذه الدراسات التي تناولت مسألة التأثير الأرسطي في منهاج البلاغة لحازم القرطاجني، يلاحظ ما يأتي:

- إن ظهور منهاج البلاغة أعاد لمسألة التأثير الأرسطي منزلتها الذي شهدته في عتقائها بين سنة ١٩٣١ ونهاية الخمسينيات من القرن العشرين، ومعا أسهم في إثارة هذه المسألة بقوة. ظهور تلك الكتب الثلاثة الأخرى مع كتاب حازم، مما قدم اتجاهها مغايراً لصورة البلاغة العربية في المشرق خلال القرنين السابع والثامن.

- ظهور دراسات جامعية، وخاصة في المغرب، اعتمدت بالمناهج عامة وبمسألة التأثير اليوناني في النقد العربي خاصة. وكثرة الدراسات حول حازم كان من نتائجها أن تناولها

بحضان لنيل دبلوم الدراسات العليا بجامعة القاضي عياض بمراكش، أحدهما بكلية الآداب بمراكش والآخر بكلية الآداب بني ملال، مع خلاف بينهما في النهج.

- ويبدو أن جهود القارئ وجدت مساهمات جديدة تقري برصيد التشابهات الممكنة والمقابلة بينهما. ونقرر لدى أغلب الدارسين أن كتاب النهج قد حسم في مسألة التأثير، أي أن حازما طيق - كما قيل - نظريات أرسطو على البلاغة العربية، فبالإلى أي حد كان حازم القوطاجني أرسطيا؟ هل طبق حقا نظريات أرسطو النقدية والبلاغية على بلاغة العرب ونقدهم. سأحاول أن أقارب هذا الإشكال.

ثانيا: وضع هذام حضاريا وثقافيا أ - الطريقة التاريخية التي أحاطت بصناعة هذام

بعد سنة من ولادة هازم سنة ٦٠٨هـ، كانت واقعة العذاب سنة ٦٠٩هـ، حيث بدأ انهيار سلطان العرب في الأندلس. وهي فترة بدأت المدن الأندلسية لتساقط خلالها ثيابها أمام الد المسيحي. وهكذا سقطت قرطبة أمام حركة الاسترداد سنة ٦٢٢هـ. وتعرضت المراكز العلمية إلى تراجع في إشباعها العلمي، وفزع هازم عن الأندلس ضمن النازحين. وبعد أن استقر مدة بالقرب في عهد الرشيد الموحي (بين حوالي ٦٢٢ و٦٢٩هـ)، انتقل إلى تونس حيث أقام قرب البلاط الحفصي. وهو لم يتجاوز الثلاثين من عمره، وكان يهوى رجال الفكر من الهنود، وفي هذا البلاط تنم هازم مكانة عالية في ديوان الإنشاء. وأضحى له مكانة علمية مرموقة، وأضحت حياته هناك إلى سنة وقلته ٦٨٥هـ (١٢٨٥م).

وفي ظل الدولة الحفصية ألف منهج البلاء، وكان لا بد من أن يفصح النهج عن معاناة صاحبه الفكرية في مرحلة عصيبة من حياته. وعن ارتباط مشروعه النقدي والبلاغي بالحالة الفكرية لعصره.

ب - الذات العليا في ثقافة هذام

ماذا عن الجانب العقلي من ثقافة هازم؟ ماذا عن شيوخه في الفلسفة؟ وماذا كان يعرف هازم عن الشعر اليوناني. وعن التراجميديا بشكل خاص. وهي جوهر كتاب الشعر ثم ماذا عن مشروع هازم في ضوء شروح الفلاسفة المسلمين لكتابي الشعر والخطابة الأرسطيين؟

نشأ هازم في بيت قضاء. فولدته فولى القضاء في قرطاجنة الأندلس ثم انتقل إلى مرسية مدة تزيد على أربعين سنة قاضيا فيها، إلى أن توفي سنة ٦٢٢هـ. وانتقل هازم بين المراكز الثقافية في عصره حتى استكمال ثقافته. فكان فقيها مالكي المذهب كوالده. نحويًا بصريا كعمارة أهل الأندلس. حافظًا للحدود. راوية للأخبار والآداب^(١).

ومن خلال آثاره في المصادر التي ترجمت له يتضح تنوع ثقافته بين النحو والصرف والبلاغة والنقد. وهذا نجد ملاحظته أن الجانب العقلي من ثقافة حازم يكتنفه كثير من الغموض. ولم نستطع الترجمة التي عرّضت له بالتعريف أن تكشف عن شيوخه في الفلسفة. فلا يذكر عادة غير أبي علي الشلوين (عمر بن محمد بن عمر بن عبد الله الأدي الشيبلي 572 - 626 هـ. والشلوين معناه بلغة الأندلس: الأبيض الأشقر). وكان شيوخه هذا كبير نحلة الأندلس في زمانه. ولم تتجاوز آثاره النحو. وقول د. ابن الخوجة بأن أبا علي جمع إلى العلوم التنقيحية العلوم العقلية كالمنطق والفلسفة. وأنه بحث في صدور الرجال العلوم والفلسفة. قول لا يقوم عليه دليل. خاصة أن الباحث نفسه يؤكد أن الشلوين لم يعرف غير العربية التي وأصل تدرّسها وتلقين علومها وفنونها ستين عاماً. وأبرز جهوده تعاليل على كتاب سيبويه ومقدمة في النحو اسمها التوطئة^(١٣١).

وهكذا لا نعرف من ألف عالم، التي قيل إن حازماً أخذ عنها، إلا الشلوين النحوي. الذي ظل يدرّس النحو طيلة حياته. وما قيل إنه أخذ الشلوين عن ابن رشد وابن زهر. لا نجد إشارة إليه أو إلى العلوم التي أخذها عنهما. وفي غياب هذه الحقائق. يقول د. منصور عبد الرحمن: «وأغلب الظن أن حازماً درس وأمعن كتاب الشعر لأرسطو من خلال ترجمته الكثيرة على شيوخه الشلوين. ولحق الأستاذ في تعلمه استخدام الأخذ بالعلوم العقلية والحكمية. فتم في هذا الاتجاه وحمله على الأخذ به. وتوجهه إلى دراسة المنطق والخطابة والشعر. وحته على العمل في دراسة مصنفات ابن رشد والقاربي وابن سينا^(١٣٢).

يلاحظ أن الباحث قال في كلامه: «وأغلب الظن. ويبدو أنه صدق فقه. واستند إليه في معرفة الشلوين بالعلوم العقلية. وفي ربط الصلة بين ابن رشد وحازم. وكيف نفسر أن حازماً لم يشر ولو مرة إلى ابن رشد. وهو أمر حير الباحثين. كما ملاحظ؟ ولا نجد إشارة إلى تكوين حازم الفلسفي إلا تلك الإشارة لتلميذ ابن رشد. حين قال عنه: «ويضرب بسهم في العقليات. والدراسة أغلب عليه من الرواية^(١٣٣).

ج - طبعه نقلي في واقع مختلف

أعرب حازم في كتابه عن انتكاسة الإبداع والدراسة الأدبية في عصره وأرجع ذلك لأسباب هي: سيادة الجهل والمجعة واختلال الطبع واستهانة الناس بأمر الشعر وفساد أدبائهم. فقد كان أمر الشعر على الناس في زمانه. وأصبح عند بعضهم نقصاً وسفاهة. وكل هذا بسبب المجعة وما لحق الطبع من اختلال. فالامتداد لتقبل الشعر «معدوم بالجملة في هذا الزمان - أي في زمانه - بل كثير من أنزال العالم - وما أكثرهم - يمتدح أن الشعر نقص وسفاهة. وكان القدماء من تعظيم صناعة الشعر واعتقادهم فيها ضد ما اعتقده هؤلاء الزماعة... وإنما كان الشعر على الناس هذا الهوان لمجعة استلهم واختلال طباعهم. فلعلت

عنهم أسرار الكلام ويدانعه ... فحصرهوا النقص إلى الصنعة... ولأن طرق الكلام اشتبهت عليهم أيضاً^(٣١).

ففي ضوء التحولات الحضارية فسدت الطباع، ونضاعت الرغبة في طلب العلم، فساد الجهل ودران على قلوب شعراء الشرق الآخرين وأعمى بصائرهم عن حقيقة الضرر منذ مائتي سنة. فلم يوجد فيهم على طول هذه المدة من نعا نعو الفضول... فخرجوا بذلك من مروج الشعر، ودخلوا في محض التكلم^(٣٢).

أما الذوق الفني فقد اختل لما لحقه من إهمال وفساد، وهكذا وجد حازم أن الطباع قد تداخلت من الاختلال والفساد أضعاف ما تداخل الأسنة من الشعر، فهي تستجيد الفث وتسنن الجيد من الكلام^(٣٣).

فحازم يواجه واقعاً مشظماً إن على مستوى الإبداع أو على مستوى التنقيص والتذوق، وظروفه النفسية لم تكن تسمح له ببسط مشروعه بصورة تواجه الحالة الفكرية الفعسر، إذ أوقات التخلي والتفكير لا تفسح لاستقصاء العيوب، ولكن يجيب أن نشاط العناية منها بالمتأكد والتأكد^(٣٤).

من هنا وطن نفسه على الإجمال من دون التفصيل، ووجد ذلك يتسجم مع شواظله، ومع الرغبة في إظهار مشروعه إلى الوجود على الرغم من تقهقر الذائقة الأدبية في العصر. ولأن استقصاء القول في هذه الجملة مخرج إلى إمالة تخون أمانة التأمل^(٣٥).
ثم إن طبيعة المادة تشعباً وما تحتويه من دقائق ما كانت تسمح له شواظله بتقسيمها، كما يجب له أنه يجب أن يقتصر في التناقص من هذه الصناعة على طواهرها ومتوسطاتها، ويمسك عن كثير من طغاياها ودقائقها، لأن مرام استقصائها عسير جداً...^(٣٦). وأكد لفارته أنه لو سار على منهجه هذا لأمكنه أن يدرك خلايا هذه الصناعة ودقائقها.

ثالثاً: مشروعه حازم في المنهاج أ - الإحكام إلى قوانين البلاغة: قسمة الطباع

فما عسى أن يفعل باحث عربي في وضع حضاري متأخر؟ كيف يواجه الجهل وسيدة العجمة في مرحلته وكيف له أن يسمح ما اختل من الطباع؟ وما المشروع الإصلاحى التقويى الذى يستجيب لتطلعات تلك المرحلة؟ وما أليات ذلك المشروع؟ من أجل تحقيق الإصلاح الاستعمل منهجاً، اعتبره آية، به «تصحح - الطباع - بردها إلى اعتبار الكلام بالقوانين البلاغية، فيعلم بذلك ما يحسن وما لا يحسن^(٣٧)». فمشروعه في المنهاج محاولة لجمع طابع مختلفة، ولجمعها يتم عن طريق إرجاعها إلى قوانين البلاغة، لتمييز الطباع بين ما يحسن وما لا يحسن. وحتى حين تسترد الطباع توازنها، فإنها لا تكفى وحدها، إذ لا بد من معرفة القوانين الأساسية الضابطة للعلم بالشعر. فلا يمكن القول مع

للمدعي إن صناعة الشعر لا تحتاج إلى أكثر من الطبع، «إلا لم تكن العرب تستغني بمسحة طبايعها وجودة أفكارها عن تسديد طبايعها وتقويمها باعتبار معاني الكلام بالقوانين المصححة لها، وجعلها ذلك علما كئازمه هي أنديتها، ويستدرك بعضهم على بعض وتبصير بعضهم بعضا في ذلك»⁽¹¹⁾.

إن الجهل بالقوانين الأساسية للعملية الشعرية يعرض الإبداع إلى الغشالة والإساءة الكتابية. وقد لاحظ حازم في زمانه أن من أراد أن يصوغ قافية يرفض أن يأخذ أي توجيه أو تبصير، فقد أصبح يظن «أن الشعرية هي الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق، كيف اتفق نظمه وتضمنه. أي غرض اتفق، على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون أو رسم موضوع»⁽¹²⁾.

وهكذا أوقف حازم مراراً يستطير به من أراد أن يعلم كيف يقول الشعر [سراج الأدباء]، وكيف يتمثل حقيقة الشعرية في الشعر، كما هي المائدة المنهاج الذي يسير عليه في تحليل الشعر وتقييمه وتنويعه [منهاج البلغاء]. فالشاعر والناقد في حاجة إلى العلم. فالكتاب «منهاج البلغاء وسراج الأدباء»، ولا يمكن أن نحاصر أزمة الثقافة في عصره [لا بالعلم والتعلم، فالشاعر - كما يقول - يحتاج مع طبعه إلى تعليم معلم أو تبصير مبصر].

فأمام تراجع التنوع الإسلامي أمام الغلبة العقلية، وأمام التراجع الحضاري وما لحق القيم والطباع من اضطرابات وتشوهات، كان لا بد من وجود نوعية إصلاحية تهتف بالتجديد في كيان الأمة، ولتخذ العلم والتعلم وسيلتين للخنزير من التطلف، فإن أي شيء يحتاج حازم في بناء مشروعه هذا لإقامة العلم بالشعر يقول: «ولما احتججت إلى الفرق بين القواد المستحصلة في الشعر والمستقيمة، وترديد القول في إضمار الجهات التي تتجيب، وإلى ذلك غلب أكثر الناس في هذه الصناعة، لأرشد من لعل كلامي يحل منه محل القبول من الناظرين، وأزغ كل ذي حجر عما يتعب به فكره ويصمم شعره»⁽¹³⁾.

أي أنه يحتاج إلى آليات التمييز بين الجيد والرديء، ليرشد العقول إلى جادة الصواب. وهي الآليات التي يتحقق بها العلم بالشعر أي النقد الأدبي. فمن أين سيستمد حازم تلك القوانين المصححة التي يجري بها التمييز بين الجيد والرديء؟

لقد حددت معالم البلاغة في المشرق، وتباورت مباحثها وتطبيقاتها في ساحات النصوص عامة، والتضعت مناهجها في أقصى الشرق (طوارزم، جرجان...) وفي صرة العالم الإسلامي (العراق والشام ومصر واليمن). فهل يريد حازم أن يأتي بقوانين جديدة تختلف عن القوانين التي تعلمها أهل البيان في المشرق والمغرب؟ وهل يسعى إلى تجاوز ما أنجزه النقاد العرب السابقون؟ ما الوجهة التي سيتخذها لإنجاز مشروعه. وتأسيس العلم بالشعر؟ لقد اتجه صوب ديوان الشعر العربي بقراء دواوين أعلامه، وإلى جهود النقاد العرب وما وضعوه من آراء

وتصورات، واتجه بشكل خاص إلى ما أتجزءه الفلاسفة المسلمون من شروح أو تلخيصات لكتابي الشعر والخطابة الأرسطيين، إذ كانت طبيعة الشروح الإصلاحية تقتضي منه وضع القوانين وتأسيس العلم بالشعر، فكان لا بد من الاستعانة بأهل الفلسفة، ومن هنا توقف عند جهود الفلاسفة المسلمين، وحاول أن يستفيد منها ويتجاوزها لما يلي حاجة مرحلته وطبيعة شعر الأمة التي ينتهي إليها.

ب - 3- جهود الفلاسفة المسلمين

اتجه حازم إلى عمل الفارابي (٢٢٩هـ)، ومنه: مقالة في قوانين صناعة الشعر، ويعتبر هذا الأثر تلخيصاً لكتاب الشعر لأرسطو. فوجد أن الفارابي لم يقصد «إلى استيفاء جميع ما يحتاج إليه في الصناعة وترتيبها، إذ الحكيم (أرسطو) لم يكمل القول... في صناعة الشعر»^(١١١).

ووجد ابن سينا (١٢٩هـ) يقول في نهاية تلخيصه لكتاب الشعر لأرسطو: «ولا يبعد أن نجتهد نحن فتيان في علم الشعر المطلق، وفي علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان كلاماً شديداً التحصيل والتفصيل»^(١١٢).

ولعله اطلع على ما قاله ابن رشد (٩٥٥هـ) في تلخيصه لكتاب الشعر: «إن ما شعر به أهل لساننا من القوانين الشعرية بالإضافة إلى ما في كتاب أرسطو هذا - كتاب الشعر - وفي كتاب الخطابة نوز يسمونه»^(١١٣).

والفارابي يكتفي بالإشارة إلى ما يحضروه من القوانين الشعرية ويقول: «ولو ربما إتمام الصناعة التي لم يرم الحكيم إتمامها - مع فضلها وبراعتها - لكان ذلك مما لا يليق بنا»^(١١٤).

وابن سينا بدوره لا يرم إتمام الصناعة، وإنما يعلم بأن نتاج له الفرصة ليجتهد فيبتدع في علم الشعر المطلق.

ج - فيما حقق حازم من نظريته هذا؟

- هل يريد إتمام ما لم يرد الحكيم إتمامه؟ وكأنه يريد أن يستكمل نظرية أرسطو في الشعر التي لم يرد الحكيم إتمامها، ولا يرى - مثل الفارابي - أن ذلك لا يليق به.

- وضع قوانين تعلم الشعر عند العرب تربو على ما وضعت الأوائل، فهو في بحثه عن كليات التصرفات في الشعرية العربية، وأمام ما نذكره به من أبعاد القول في لسان العرب، قال: «فلذلك يجب أن توضع لها من القوانين أكثر مما وضعت الأوائل»^(١١٥).

- يريد أن يحقق حلم ابن سينا، لقد أراد أن يستكمل ما ورد عند أرسطو، وأن يتجاوز ما وضعته الأوائل، تحقيقاً لعلم ابن سينا. وكشف حازم عن ذلك بقوله: «وقد ذكرت في هذا الكتاب من تفاصيل هذه الصناعة ما أرجو أنه من جملة ما أشار إليه أبو علي ابن سينا»^(١١٦).

هلمن سينا الذي كان يأمل أن يجتهد فينتدج في علم الشعر المطلق كالأما شديد التحصيل والتفصيل، يأتي حازم ليحقق رغبته وحلمه. فكيف تحقق ذلك الحلم؟ وهل أتى حازم بما لم تأت به الأوائل؟

د - تحقيق حلم ابن سينا

كانت غاية حازم في مشروعه أن يضع علم الشعر المطلق، أن يكشف عن جوهر الشعر العربي، وما أبنت فيه العرب من العجائب^{١٢٠}. وهذا لا يتأتى له إلا بتأصيل منهج لم يسبق إليه. يقول: «ولقد سلكت في... ذلك مسلكاً لم يسلكه أحد قبلي من أرباب هذه الصناعة لمسوية مراتب، وتوسيع سبيل الاتصال إليه... فإني رأيت الناس لم يتكلموا إلا في بعض ظواهر، لما اشتملت عليه تلك الصناعة، تتجاوزت أنا تلك الظواهر... إلى التكلم في كثير من خفايا هذه الصناعة ودقائقها»^{١٢١}.

فحازم لا يسلك سبيل من تقدمه، بل يريد تجاوز التقاد والفلسفة قبله ليضع علم الشعر المطلق، ويأتي على حد قوله «قوانين كلية، يعرف بها أحوال الجزئيات من كانت له معرفة بكيفية الانتقالات من الحكم في بعض الأشياء إلى الحكم به في بعض»^{١٢٢}.

وعلى الرغم من رغبته الشديدة في تناول خفايا الصناعة الشعرية ودقائقها، إلا أن ضرورة التأليف والتواصل مع القارئ تقتضيه أن يقتصر «من هذه الصناعة على ظواهرها ومتوسطاتها وبمسلك من كثير من خفاياها ودقائقها، لأن مرام استقصائها عسير جداً، مضطر إلى الإطناف الكثيرة، ولأن هذه القوانين الظاهرة والظاهرة فيها من فهمها وأحكام صورتها وعرفها حق معرفتها، أمكنه أن يصير منها إلى خفايا هذه الصناعة ودقائقها، ويعلم كيف الحكم فيما تشعب من فروعها، فيحصل له جميع الصناعة أو أكثرها بطريق مختصر»^{١٢٣}.

فمنهجهم العام يقوم على تحديد قوانين كلية بها تُعرف الجزئيات. وكان هذا طموح كثير من الباحثين خلال القرنين السابع والثامن، صونا للقوانين العامة من الأندلس أمام بداية التراجع لحضارة أهل الإسلام آنذاك. من هنا اعتبر الأستاذ محمد القاضل ابن عاشر أن متناج حازم في منحاء البلاغي جاء بمنزلة الأصول من الفروع، أو بمنزلة فلسفة العلم من العلم، كمنزلة رسالة الإمام الشافعي من علم الفقه، وأنه بموقفه في تأصيل علم البلاغة قد أخرج «ما وراء البلاغة من البلاغة كما يطرح «ما وراء الطبعة من الطبعة»^{١٢٤}.

فماذا يقال لمن ذهب إلى أن حازماً كان واقفاً تحت تأثير أرسطو، وأنه طبق ما أخذ عنه على البلاغة والنقد العربيين؟ إذا كان أرسطو قد صاغ قوانينه في ضوء متابعتة للتراجيديا الإغريقية، أو كل في ضوء مادة شعرية أو خطابية لها أسسها وخصائصها ومجالاتها، فكيف لحازم أن يستفيد من تلك القوانين؟ كيف يتأتى لبلاغي أن يعرف ما وراء البلاغة إذا كان يجهل المادة الأولية التي في ضوئها يجري التأصيل والتشريح؟ فكيف يطلب حازم قوانين مادة يجهل منها كل شيء؟

ألم يقرر في منهاجه هذا أيضاً؟ «من يريد أن يستنبط هذه الصنعة (الشعر) من صناعة أخرى لمه لا يحسنها بله هذه، وذلك غير ممكن، فإنما يُستنبط الشيء من معدنه ويطلب في مظهره»^(١٢٠).

وهل يجهل حازم أن الخطوة الأولى في العلم هي أن نحدد مادته وموضوعه؟ وإذا كان من البداية ألا يعرف أرسطو الشعر العربي، فكيف نقف من قوائم هذا الشعر؟ ثم يقل حازم: «لا مُعْرج على ما يتوكله في الشيء من لا يعرفه، ولا التفات إلى رأيه فيه، فإنما يُطلب الشيء من أهله، وإنما يُقبل رأي البره فيما يعرفه»^(١٢١).

فإنما انفتح على شروح الفلاسفة وتطبيقاتهم لكتابي الشعر والخطابة؟

كان طموحه أن يقدم «علم الشعر المطلق» فراح يستعين بجهود الفلاسفة المسلمين لمشارية ذلك المطلق. حاول أن يبحث عما هو ثابت أو يمكن أن يكون كذلك، في أي شعورية من دون اعتبار للزمان والمكان، أي أنه حاول أن يتجاوز الخصوصيات ليهب عن الثوابت في أي شعورية كانت. (وهو توجه ظلت تدعيه الحداثة العربية في انفتاحاتها على الفكر الغربي الحديث). وهكذا قال حازم: «ولا يُعتبر الكلام بالنسبة إلى فائق ولا زمان البتة، وإنما يعتبر بحيث ما هو عليه في نفسه من استبقاء شروط البلاغة والفساحة بحسب ما وقع فيه، أو استبقاء أكثرها أو وقوع أقلها فيه أو عدمها بالجملة منه، بوجود نقلتها أو أكثرها، فهذا الشعر يصح الاعتبار»^(١٢٢).

د - كيف فهم حازم أرسطو من خلال جهود الفلاسفة المسلمين؟

تتجلى آثار تلك الجهود في نقول حازم عن الفارابي وعن ابن سينا بشكل خاص، وما يمكن أن يقال إنه استفادة من ابن رشد، وإن لم يشر إليه.

- فقد نقل قولين عن الفارابي (ص ٨٦، ١٢٢) لا يُعرف مصدرهم.

واعتمد أربع عشرة مرة أثر ابن سينا في الشفاء. وقد تبين للباحثين بالمقارنة أن فهم حازم لكتاب أرسطو اعتمد فهم ابن سينا له بشكل خاص. وهذا د. سعد معلوح في دراسته نظرية المحاكاة والتخييل عند حازم أن كتابه يبنى كله على أن الشعر محاكاة وتخييل، وهذه مقولة سينية ولا شك، كما يقول^(١٢٣).

والنثر حقاً أن حازم لم يشر ولو مرة واحدة إلى ابن رشد، وبينهما قرب عهد (بين وفاة ابن رشد وولادة حازم حوالي اثني عشر عاماً)، وهما يلتقيان إلى إقليم واحد.

ويرجع د. عبدالرحمن بدوي أن يكون حازم قد تلمذ لإخفاك ابن رشد، «لأنهما طرهما موضوعهما واحداً، ألا وهو تطبيق نظريات أرسطو في الشعر والبلاغة على الشعر والبلاغة العربيين... وهذه ظاهرة نفسية مألوفة لدى المتعاصرين أو المتقاربين في الزمن»^(١٢٤).

ويصعب القول إنهما طريقتا موضوعهما واحدا أي إنهما طبقا لنظريات أرسطو على الشعر والبلاغة العربيتين. كما يصعب قبول أن حازما أفضل ذكر ابن رشد مستعدا، لأنه أراد أن يظهر قوته في التطبيق، وكان المناقشة كانت قائمة بينهما، ولم تكن كذلك بين حازم وابن سينا. ويرى د. سعيد الحبيب ابن الخوجة أن حازما أفضل ذكر ابن رشد قصدا، «ولا ندري أسباب ذلك على التحقيق، ولعله وجدده غير أمين في ترجمته لكتاب الشعر لأرسطو أو كان مقصرا لديه من أن يضيف من ذلك شيئا إلى أصول النقد الشعري عند العرب، فدعا هذا إلى الاستدراك عليه... بوضع كتاب المتهاج الذي جمع بين المبادئ والأصول الهيلينية والعربية»¹⁷.

ألم يقل الباحث أن التلويين وجه حازما إلى قراءته ابن رشد، فأقبل على مطالعة مصنفاته؟ لقد كان ابن الخوجة أقرب إلى العلم حين قال إنه لا يدري سببا لإغفال ذكر ابن رشد، أما القول بأن ابن رشد غير أمين في ترجمته لكتاب الشعر، فإنه قول فيه شيء من الغموض، إذ إن ابن رشد لم يترجم كتاب الشعر لأرسطو، ولم يثبت أنه كان يعرف اليونانية، ولم يكن ابن رشد يصعد تاسيل نقد الشعر عند الفيوم، إنما كان يلخص الكتاب في ضوء ما عليه من شعور، فاقى له أن يطلع عليها في زمانه، ولم يكتب بالتلخيص إنما حاول أن يفهم ويشارن بين ما يدرام وما يعرفه من تراث الأمة التي ينتمي إليها، ولا اعتبار هذا تطبيقا، كما ذهب الفالكون¹⁸.

وجاء د. سعد مصطوح فاصحين أن تلخيص ابن رشد كان بداية منطلق حازم لقرائة الترجمات والشروح الأخرى، والتضح للباحث - شأن د. بدري - أن ابن رشد قد أضد لفاهيم الأرسطية بل زيفها، ونعلن العلم الأول ما ليس له، ورأى الباحث أن محاولة ابن رشد لم تفل من حاجة لتطبيق ما فهمه من أرسطو على أمثلة من الشعر العربي، وهكذا رجع د. سعيد مصطوح أن حازما إنما العمل ذكر تلخيص ابن رشد لما رأى فيه من عيوب لا نطهيا كانت تلخص على مثله، بل إن محاولة ابن رشد لتطبيق أفكار أرسطو على الشعر العربي... ربما كانت علة التصراف حازم عن الإشارة إلى ابن رشد، لما تميزت به من الفجاجة الواضحة¹⁹.

فلماذا لم ينعرض حازم من تلك الفجاجة - إن كانت عفا فجاجة ٩ - ولماذا لم يشر إلى استفادته من ابن رشد، وتزييفه لأرسطو - إن كان عفا زيت أرسطو ٩ - وأرى أن سبب إهمال حازم لابن رشد ما يزال يكتشفه كثير من الغموض، ولعل البحث في ظروف الترجمة، من الناحية الثقافية، قد يفيد في إزالة ذلك الغموض.

وتزييف ابن رشد لأفكار أرسطو من اختلاق بعض المستشرقين ومن تبعهم، فالمستشرقان «ريهان» و«دويور» نسبيا إلى ابن رشد الخلط في أداء معاني أرسطو²⁰، ود - طه حسين يرى أن ما قدمه ابن رشد عن الخطابة والشعر لا يتفق بوجه من الوجوه ومعاني أرسطو، ذلك أن

أين رشد لم يفهم هذه المعاني فحرقها جهد استطاعته^(١٢٠). ود، بدوي يجده متعسفاً بل مزيفاً لأراء أرسطو^(١٢١).

فيأتي شيء استحق أين رشد اسم الشارح الأكبر هل استعفه بالتزييف والتفاجئة؟ وما هو واضح في المنهاج أن صاحبه استفاد من الشروح والتطبيقات والتعليقات حول كتابي الشعر والخطابة مما توافر لديه. ولما كانت غايته أن يحقق حلم ابن سينا فقد اهتم بتلخيصه. ولاحظ أين الخوجة أنه «أخذ بطريقة واحال على تعاريفه وحدوده واستعمل كثيراً من ألفاظه وصيغه. وذكر أحياناً الأمثلة نفسها التي ذكرها الشيخ الرئيس. ولقد اعتمد كتاب فن الشعر لابن سينا لتقل كثير من فقر كتاب الشعر لأرسطو^(١٢٢)».

والحق أن ابن سينا كان هو معتمد حازم في منهجه. أما اسم أرسطو فلم يرد في كتابه إلا مرتين.

٥ - تصور حازم للشعر اليوناني مع خلال فهمه لوجود الفلاسفة

هناك نص يكشف عن هذا الفهم. ويقدم لنا تصور حازم للشعر اليوناني من خلال ما فهمه من كتاب الشعر لأرسطو. نص يحتاج إلى قراءة متأنية قبل الحديث عن مسألة التأثير الأرسطي في منهاج الفيلسوف. يقول حازم: «فإن الحكيم أرسطاطاليس - وإن كان اعنى بالشعر بحسب مذاهب اليونانية فيه، وفيه على عظيم متفهمته، وتكلم في قوانين عنه. فإن أشعار اليونانية إنما كانت أغراضاً محدودة **يفرضون فيها وجود أشياء** وصور لم تقع في الوجود. ويجعلون أحاديثها أمثالا ونماذجاً للأدب في الوجود. وكانت لهم أيضاً أمثال في أشياء موجودة نحواً من كثلة ودمنة. ونحوها مما ذكره الفيلسوف من حديث الحية وجمالها. وكانت لهم طريقة أيضاً - وهي كثيرة في أشعارهم - يذكرون فيها انتقال أمر الزمان وتصاريقه، وتقل الدول وما تجري عليه أحوال الناس وتؤول إليه. فإما غير هذه الطرق فلم يكن لهم فيها كبير تصرف. كتشبيه الأشياء بالأشياء، فإن شعر اليونانيين ليس فيه شيء منه. وإنما وقع في كلامهم التشبيه في الأفعال لا في ذات الأشياء^(١٢٣)».

يشير هذا النص مجموعة ملاحظات:

الملاحظة الأولى: أدرك حازم أن أرسطو تكلم في قوانين تخص اليونانيين في مذايعهم في الشعر. الملاحظة الثانية: أغراض اليونانيين في الشعر محدودة، في أوزان مخصوصة. وقد رجع حازم في هذا إلى قول ابن سينا: «شعر عن القدر الذي أمكننا فهمه من التعليم الأول. إذ أكثر ما فيه اقتصاص أشعار ورسوم كانت خاصة بهم، ومتعارفة بينهم... وكان لهم... أنواع محدودة للشعر في أغراض محدودة. ويخص كل غرض وزن^(١٢٤). كما ورد عند ابن سينا في مكان آخر: «واليونانيون كانت لهم أغراض محدودة يقولون فيها الشعر. وكانوا يطمعون كل غرض بوزن على حدته^(١٢٥)». وقد ذكر ابن سينا أنواع الشعر اليوناني، مما لم يرد ذكره عند أرسطو. وحدد تلك الأنواع في اثني عشر نوعاً، كما عرج موضوعاتها.

الملاحظة الثالثة، وثا قرأ حازم ما ذكره ابن سينا من أنواع أشعار اليونانيين، وما ورد عن الفارابي قبله، وجد أن مدار أشعار اليونانيين «على خرافات كانوا يضعونها، يرضون فيها وجود أشياء، وصور لم تقع في الوجود». وقد يتكهن شعرهم على خرافات حول أمور موجودة تشبه أمثال كذبة ورملة».

فحازم يرى أن شعرهم له معنى أسطوري لا يحط له من الواقع. وما يقوله حازم هنا عن الخرافات التي كانوا يضعونها، هو ما فهمه من أمر التراجيديا التي تناولها أرسطو ونظر لها في كتاب الشعر. فعادًا كان يفعل شعراء المسرح اليوناني - في تصور حازم - كانوا «يشتقون أشياء ينسبون عليها تخيلاتهم الشعرية، ويجهلون بها جهات لأقوالهم، ويجهلون تلك الأشياء التي لم تقع في الوجود كالأمثلة لما وقع فيه، وينون على ذلك قصصا مستخرجا نحو ما تحدث به المعجزة الصبيان في أسماهم من الأمور التي يختص وقوع مثلها»⁽¹⁴⁾.

فالمسرحية تصور ما حازم بمثابة حكاية تروىها صبيوات الصبيان في أسماهم. وقد استلهم بها لأنه يجهل عنها كل شيء. وقد وجد ابن سينا يلم ذلك النوع من الشعر، فنقل عنه قوله: «ولا يجب أن يحتاج في التمثيل الشعري إلى هذه الخرافات البسيطة التي هي قصص معشومة». وقال أيضا: «إن هذا ليس قسما يوافق المنهج الطباق»⁽¹⁵⁾. الملاحظة الرابعة، ومدار شعر اليونانيين أيضا على انتقال الزمان وتصريفه، وتقل الدول وما تجري عليه أحوال الناس،

هذا ما فهمه حازم من الجنس الأدبي الثاني عند اليونان، الذي هو الشعر الملحمي فالملمحة عنده انتقال أمور الزمان وتصريفه».

وما عساه أن يفهم من الملمحة، والفارابي يسميها «أهليقي»، ويقول إنها تعني عندهم سير الملوك وأخبارهم وأيامهم ووقائعهم»⁽¹⁶⁾.

وابن سينا يسمي الملمحة «أقي»، ويقول: «وهو نوع من الشعر تذكر فيه الأقاويل المطوية الفرحة لجنودها وغزواتها ونزاهاتها»⁽¹⁷⁾. و«أقي» عنده كانت طراغوديات [أي تراجيديات] كثيرة مجموعة في خزنة واحدة»⁽¹⁸⁾.

و«أهليقي» و«أقي» تعني عند الفارابي وابن سينا «إيوس» epas التي هي epoxos أي الملمحة. الملاحظة الخامسة، نجد حازم في هذا النص يرى أن التشبيه في شعر اليونانيين وقع في الأفعال لا في ذوات الأفعال. وحازم يذكر هنا ما قاله ابن سينا: «والشعر اليوناني إنما كان يقصد فيه في كثير الأمر محاكاة الأفعال والأحوال لا غير. وأما الذوات فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها أصلا كاشتغال العرب، فإن العرب... كانت تشبه كل شيء، لتعجب بحسن التشبيه»⁽¹⁹⁾.

والخلاصة أن الشعر اليوناني، كما فهمه حازم من خلال تصورات القارابي وابن سينا، كان ضيق المجال، محدود الأفق، له أغراض محدودة في أوزان مخصوصة، وجل مداره على خرافات، ولم يكن للشعراء اليونان فيه كبير تصرف، على حد قوله. ثم إن ذلك الشعر يختلف اختلافا جوهريا عن الشعر العربي إذ إن الأول محدود الأغراض لا يخرج عن الخرافات وانتقال أمور الزمان، ويقع التشبيه فيه في الأفعال، أما الشعر العربي فيقع فيه التشبيه في نوات الأفعال أي تشبيه الأشياء بالأشياء.

فما وضعه أرسطو من قوانين عن شعر اليونان يبقى محدودا في خصوصيته، فاصبرا على محاذات الأفعال [تشخيصها على خشبة المسرح في أشكال تراجمية، ما أسماء خرافات] والأحوال (الملحمة) لاغير، فأرسطو - عند حازم - اعتنى بالشعر بحسب مذاهب اليونان، فلم تكن أمته، أصناف المحاكيات، وكيفية التصرف فيها، شأن العرب الذين كانت لهم في الأغراض الشعر، اختلافات³⁹.

فأرسطو يحكم طبيعة الشعر اليوناني - كما تصورها حازم - ثم يجد لدى أمته أصناف المحاكيات، ولا تنوع الأغراض، ولا تشبيه الأشياء بالأشياء، فيبقى ذلك الشعر قاصرا محاصرا.

يقول حازم، تنمة لذلك النص، «ولو وجد هذا التكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكيم والأعمال والأسماء والآلة واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظا ومعنى، وتبحرهم في صنوف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزالتها، وفي إحكام مبادئها واقتنائها ولطف التفانيات وتنميتها واستطرادهم وحسن ما أخذهم ومازحهم وتلاعبهم بالأقوال الخيلة كيف شاؤوا، ل زاد على ما وضع من القوانين الشعرية»⁴⁰.

إن مجيء الفعل «زاد» جوابا لـ «لو» بعد جعل عدة معطوفة، يجعل مطلوب الزيادة ضلخا، كما اشتملت الجملة الشرطية على جموع عدة أرشد بها التأكيد على خصوصية الشعراء العرب. وفي كل هذا إحياء بأن ما أتى به أرسطو من قوانين يظل ضئيلا بسبب محدودية أغراض الشعر اليوناني.

والخلاصة

كيف يتأثر لهذه القوانين المحدودة لدى اليونانيين أن تستوعب ضروب الإبداع في الشعر العربي؟ وأمام اختلاف ضروب الإبداع عند العرب، وتبحرهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها، وأمام المحاكيات الشعرية، وتعدد أصناف هذه المحاكيات وكيفيات التصرف فيها، ماذا يجب على من أراد أن يضع مشروعا لشعرية عربية، وهو في وضع حضاري متأزم، وأمام تراث

لا يني بالبراد، ولا يتحقق به العلم؟ كيف السبيل إلى وضع قوانين للشعرية العربية؟ يقول حازم: «وجب أن توضع لها من القوانين أكثر مما وضعت الأوائل»^(١٣).

واضح أن أرسطو لا يبعد حازما كثيرا، لقلّة قوانينه وارتباطها بمذاهب اليونانية، فعلا أخذ حازم عن أرسطو حين راح يحقق حلم ابن سينا؟ هل تم وضع علم الشعر المطلق؟ هل يمكن أن نقول مع الباحثين عن الأثر الأرسطي في ملهاج البلاغة إن حازما أدخل نظريات أرسطو وتعرض لتطبيقاتها في كتب البلاغة العربية؟ وهل كان حقا على دراية صحيحة بالتطبيقات اليونانية؟

لقد حاول حازم أن يستفيد من التجربة الفلسفية في مجال الإبداع وتعدد مقوماته وقوانين فن القول فيه. أفاد جانب التطهير وجانب المصطلحات الواردة في كتابي الشعر والخطابة الأرسطويين، من خلال ما وصل إليه من جهود الفلاسفة المسلمين حولهما. واجتهد غاية الاجتهاد في وضع ما أسماه قوانين. مما استعرضه كثير من الدارسين أثناء دراستهم للمنهاج.

ويصعب القول إن ما أتى به حازم قد حسم الخلاف في موضوع التأثير اليوناني في النقد العربي القديم، وأرى أن كثيرا من الدراسات انحصرت إلى مقولة التأثير الأرسطي، وكان الأولى أن تبحث عن خلفية مشروعة في التراث النقدي العربي، ومقولة التأثير سادت في عالمنا العربي حوالي سبعين سنة من القرن العشرين، ولعلنا في نهاية المطاف إلى عولة.

إذا كنا قد أصبحنا أثناء نهضتنا الحديثة نسير على أثر أوروبا في كل شيء، وأتينا اليوم ما عدنا نتساءل هل نقلد أم نتوب وتتلاشى في غيرنا بآفة وكبرياء، فإن من كان قبلنا كانت له وجهة أخرى. يابى أن يسير على أثر غيره، إذ كان له أثره الخاص به، لأن الحضارات الإنسانية لا تؤسس، ولا تحقق تراكماتها المعرفية بالتنازع.

مواضيع البحث

- 1 إلى طه حسين في عيد ميلاده المئتين، دراسات جديدة من أستاذة الفقه واللاهوت أ. شرف علي إسماعيل، د. عبدالرحمن بدوي، ص 81.
- 2 مناهج البلاغة، وسراج الأديب، حازم القرطاجني، (1441هـ)، تحقيق: محمد المصباح ابن الطويج، ص 21 و 22.
- 3 المصدر السابق نفسه، ص 82.
- 4 كتاب أرسطوطاليس في الشعر، نقل أبي بشر علي بن يونس القناني من السرياني إلى العربي، تحقيق مع ترجمة حديثة ودراسة تأليفه في البلاغة العربية، د. محمد شكري عواد، ص 217.
- 5 المصدر السابق نفسه، ص 218.
- 6 المصدر السابق نفسه، ص 217.
- 7 الأخص الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين إسماعيل، ص 209.
- 8 كتاب أرسطوطاليس، فن الشعر (مقدمة د. عبدالرحمن بدوي)، ص 61.
- 9 الشفاء، المجلد 9، الشعر، ابن سينا، حققه وقدم له د. بدوي، ص 8.
- 10 إلى طه حسين، في عيد ميلاده المئتين، ص 82.
- 11 المصدر السابق نفسه، ص 88.
- 12 مناهج البلاغة، وسراج الأديب، (مقدمة المحقق)، ص 81.
- 13 البيان العربي، دراسة في تطور الفكر البلاغي عند العرب، وبنوهم وبنوهم، د. بدوي طه، ص 21.
- 14 المصدر السابق نفسه، ص 217.
- 15 تاريخ النقد الأدبي عند العرب، من القرن الثاني إلى القرن الخامس، د. سليمان عيسى، ص 239.
- 16 المصدر السابق نفسه، ص 217.
- 17 المصدر السابق نفسه، ص 217.
- 18 النقد الأدبي الحديث، محمد فتحي هلال، ص 26.
- 19 اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، د. أحمد مطلوب، ص 6.
- 20 مناهج بلاغية، د. أحمد مطلوب، ص 26.
- 21 المصدر السابق نفسه، ص 217.
- 22 مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ص 17، 228.
- 23 مصادر التفكير النقدي البلاغي عند حازم، د. منصور عبدالرحمن، ص 81.
- 24 نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، د. نعمان قصبي، ص 220.
- 25 حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتحليل في الشعر، د. سعد مصطوح، ص 17.
- 26 المصدر السابق نفسه، ص 6.
- 27 نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، محيي الدين صبيح، ص 19 و 20.
- 28 نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأليفات اليونانية، د. جعفر عبد الله الخطيب، ص (ع).
- 29 المصدر السابق نفسه، ص 209.
- 30 مناهج البلاغة (مقدمة المحقق)، ص 27.
- 31 المصدر السابق نفسه، ص 81.
- 32 مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجني، ص 26.

- 33 أرغفر الرولفس في الجليل الثقافي، ص 197/2.
- 34 المنهاج، ص 521.
- 35 المصدر السابق نفسه، ص 60.
- 36 المصدر السابق نفسه، ص 37.
- 37 المصدر السابق نفسه، ص 297.
- 38 المصدر السابق نفسه، ص 20.
- 39 المصدر السابق نفسه، ص 20.
- 40 المصدر السابق نفسه، ص 37.
- 41 المصدر السابق نفسه، ص 37.
- 42 المصدر السابق نفسه، ص 37 و 38.
- 43 المصدر السابق نفسه، ص 38.
- 44 مقالة في قوانين صناعة الشعر، ضمن كتاب فن الشعر، تحقيق د. عبد الرحمن بدوي، ص 119.
- 45 فن الشعر من كتاب الشفاء لابن سينا، ضمن كتاب فن الشعر، ص 198.
- 46 تلخيص كتاب أرمطوطاوس في الشعر، ضمن كتاب فن الشعر، ص 200.
- 47 مقالة في قوانين صناعة الشعر، ص 119 - 120.
- 48 المنهاج، ص 78.
- 49 المصدر السابق نفسه، ص 80.
- 50 المصدر السابق نفسه، ص 80.
- 51 المصدر السابق نفسه، ص 80.
- 52 المصدر السابق نفسه، ص 80.
- 53 المصدر السابق نفسه، ص 80.
- 54 المصدر السابق نفسه، (مقدمة المحقق)، ص 90 - 91.
- 55 المصدر السابق نفسه، ص 102.
- 56 المصدر السابق نفسه، ص 87.
- 57 المصدر السابق نفسه، ص 268.
- 58 جازم القوطاجني ونظريه الحاككة والتخيل في الشعر، ص 100.
- 59 إلى طه حنين في يوم مولده الميمون، ص 88.
- 60 المنهاج، (مقدمة المحقق)، ص 118.
- 61 جازم القوطاجني ونظريه الحاككة والتخيل في الشعر، ص 88.
- 62 المصدر السابق نفسه، ص 88.
- 63 مقدمة نقد النشر، ص 31.
- 64 فن الشعر، (مقدمة د. بدوي)، ص 87.
- 65 المنهاج، (مقدمة المحقق)، ص 118.
- 66 المنهاج، ص 78 و 79.
- 67 الشفاء، ضمن فن الشعر، ص 197.

68	المصدر السابق نفسه، ص 116 .
69	المنهج، ص 99 و 98 .
70	نفسه، ص 97، ويشارون بما جاء عند ابن سينا، فن الشعر، ص 148 .
71	مقالة في قولين صناعية الشعر، ص 148 .
72	الشقاء، ضمن فن الشعر، ص 147 .
73	المصدر السابق نفسه، ص 146 .
74	المصدر السابق نفسه، ص 146 = 147 .
75	المنهج، ص 78 .
76	المصدر السابق نفسه، ص 79 .
77	المصدر السابق نفسه، ص 78 .



المصادر والمراجع

- 1- إبراهيم سلافة (1957م) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، ط 1، مكتبة الأنجلو المصرية، 1957، د.
- 2- إسماعيل عيسى.
- 3- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن، ط 1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1991.
- 4- أحمد مطوب.
- 5- الاتجاهات النقدية الأدبية في القرن الرابع الهجري، ط 1، دار العلم للملايين، بيروت، 1977.
- 6- مناهج بلاغية، ط 1، وكالة المطبوعات، الكويت، 1977.
- 7- أرسطوطاليس (232 ق.م).
- 8- فن الشعر، تحقيق د. عبد الرحمن بدوي، ط 1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1957.
- 9- فن الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس الفيلالي (438هـ) من السرياني إلى العربي، تحقيق مع ترجمة حديثة ودراسة تأثيره في البلاغة العربية، د. محمد شكوي عباد، ط 1، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1978.
- 10- أمين الطولي (1977م).
- 11- البلاغة العربية وآثر الفلسفة فيها (إستقل 19 مارس 1999)، ضمن مناهج الجديد في النحو والبلاغة والأدب، ط 1، دار المعارف، القاهرة، 1991، د. بدوي طيعة.
- 12- البيان العربي، دراسة في تطور الكتابة البلاغية عند العرب والمسلمين، د. محمد شكوي عباد، ط 1، دار المعارف، بيروت، 1977.
- 13- ابن الأثير، التواقيف السنية (431هـ).
- 14- البرهان العربي في صناعة البدع، تحقيق د. محمد شكوي عباد، ط 1، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1988.
- 15- جابر مصطفى.
- 16- الصورة الفنية في التراث الشعري والبلاغي، ط 1، دار الكتاب، القاهرة، 1971.
- 17- مفهوم الشعر، دراسة في التراث الشعري، ط 1، دار الكتاب، القاهرة، 1978.
- 18- حازم القرطاجني، أبو الحسن (1011هـ).
- 19- مناهج البلاغة، إدراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الطحيرة، ط 2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981.
- 20- الرعي، الفت كمال.
- 21- نظرية الشعر عند البلاغة للمسلمين (من النكدي حتى ابن رشد)، ط 1، دار التنوير، بيروت، 1987.
- 22- التمهيد، أبو محمد القاسم (عاش إلى حوالي سنة 730هـ).
- 23- المنهج البدعي في تجويد أساليب البدع، تحقيق د. هلال الغازي، ط 1، مكتبة المعارف، الرياض، 1980.
- 24- سعد مصطفى.
- 25- حازم القرطاجني ونظرية التماثل والتحليل في الشعر، ط 1، عالم الكتب، القاهرة، 1980.
- 26- ابن سينا (1036هـ).
- 27- الشفاء - النطق - 9 - الشعر، حقيقه وقدم له د. عبد الرحمن بدوي، ط 1، دار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1976.
- 28- حمدي محيي الدين.

- نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، ط ١، دار الفريفة، ليبيا، ١٩٨٤.
- د. صفوت عبد الله الشليب
- نظرية حزام القوطاجني القديمة والجمالية في ضوء التأثرات اليونانية، ط ١، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٦.
- الطرابلسي، أحمد (٢٠٠١م)
- نقد الشعر عند العرب إلى نهاية القرن الخامس للهجرة ط ١، بالقاهرة، ١٩٨٦، ترجمته إلى العربية، د. إدريس بلطيج، ط ١، دار تطلعات للتطور، الدار البيضاء، ١٩٩٢.
- د. طه حسين (١٩٧٣م)
- البيان العربي من الجاهلية إلى عبدالقاهر، مقدمة نقد النظر القسوي، ط ١، دار تطلعات إلى عصرنا، ط ١، مطبعة دار الكتاب، القاهرة، ١٩٧٣.
- د. عبدالرحمن بدوي (٢٠٠٢م)
- حزام القوطاجني ونظريات أرسطو في البلاغة والشعر مع تحقيق قسم من منهاج - ألباء وسراج الألباء، مقال قدم إلى كتاب: إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين، دراسات مهتدة من استغاثته وتلاميذه أشرف على إصدارها د. عبدالرحمن بدوي، ط ١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧.
- د. عز الدين إسماعيل
- الأسس الجمالية في النقد العربي، ط ١، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٨.
- د. عصام قسيبي
- نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، ط ١، دار العلوم العربي، القاهرة والنشر، القاهرة، ١٩٨٠.
- القراي، أبو نصر محمد (٢٢٢هـ)، <http://Archivebeta.Bakhr8>
- مقالة في قوانين صناعة الشعر، ضمن كتاب فن الشعر، تحقيق د. عبدالرحمن بدوي، ط ١، النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٢.
- د. محمد فتحي هلال
- النقد الأدبي الحديث، ط ١، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٥٦، أبوالمظفر أحمد بن عبد الله (٢٥٩هـ).
- التبيينات على ما في التبيان من التبيينات، تحقيق د. محمد ابن شريفة، ط ١، مطبعة اتحاج الجديدة، ١٩٩١.
- د. منصور عبدالرحمن
- مصادر التفكير النقدي البلاغي عند حزام، ط ١، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٨٠.

تطابق العنصر مع متوازي الأعمال الروائية العراق والربيع

أ. عطية أحمد الإبراهيم (*)

مقدمة

تقول كوليت خوري إن «لا قيمة مطلقة للإنسان» قيمة أمر نسبي تحدده ظروفه⁽¹⁾.

هذه المقولة تصدق في معارسات الحياة الواقعية لكافة تكون مطلقة، على الرغم من أن القيمة التي تعطي للإنسان ثابتة وبمعزل عن كل ظرف.

ونحن نرى أنه من منطوقية الظروف هذه:

جرى تصنيف الفكر الإنساني.

وهو ليس قصراً على عالمنا العربي فحسب، فهو يشمل بقاعاً جديدة من الأرض: الأدب الذي يكتبه السود في أمريكا، الأدب الذي يكتبه الصفر في شرق آسيا، ثم الأدب الذي يكتبه المرأة في عالمنا العربي، وغير ذلك كثير لو أجهدنا أنفسنا في تتبع تصنيفات الفكر.

وإذا لاحظنا معطيات الأسباب التي تدعو إلى تلك التصنيفات المجعلة، نجد أن الطرف المصنف يقع دوماً تحت نير من صنعه يوضع ما يعزله.

ففي أمريكا مثلاً نجد معاناة السود للخروج من طوق ذلك التصنيف بسبب تاريخ العبودية الذي قيل ذلك التجمع الإنساني ودحا من الزمن.

وإذا كان صك العبودية للسود في أمريكا قد ألقى به في محرقة مزايل التاريخ، فإن مزايل التاريخية لا تحرق سوى مفاتيح القيود.

ولذا فإن تصنيف الفكر في عالمنا العربي له ما وراءه من غايه أكثر مما يبدو في الظاهر للملاحظ، فهو يأخذ خصوصية تراثنا الثقافي العربي الذي يجمع امرأة ويستبعدنا من دون صك.

(*) كاتبة وباحثة من الكويت.

تأليف النور في حوار مع الأصوات الروائية للمرأة والرجل

فلفنا لأحد أدبياتنا الكبار في أحد أعماله ما يبرهن ما نقول: «المرأة حيوان ناقص عقل ودين، لذلك عليه أن يكملها بالسياسة ثارة وبالعصا والسوط ثارة أخرى».

كانت هذه المقولة تنطلق من أحد أعمال كاتبنا العربي الذي انتقل بوزن قصديره الأدبي ساحتنا الثقافية.

وهذا أيضا أحد أبطال رواية «ذاكرة الجسد» الناشر المنعزل والشاعر المثقف يقول: «أنا أكره النساء عندما يحاولن ممارسة الأدب تعويضاً عن ممارسات أخرى...»^(١).

وهكذا نرى الألب الذي نكتبه النساء، كأنه قطعة من ثوب فضفاض لم تقصه الطبيعة على قياسهن. بيد أنه ليس مما يهمنا. إذ جاءت أمثال هذه المقولات من كتابنا معبرة عن رأيهم في المرأة، أو في معرض دفاع عنها واستهجان وتقد الفكر مطلقاً.

لما ألهم أنها لتردد دوماً في أعمالنا، على أصعدة الفكر تأهيدا أو معارضة. وفي ممارسات الحياة العامة، قد تكون بعدم وهي وبطريقة غريبة تتألقها ثقافة السذج، أو برصد مضطه له تعميقها في وهي الناس، والمرأة خاصة، لإقصاءها بسبب هذا الدور. هذا هو الهم، إنه التكرار في المنهج الأدبي العربي بمسوميته.

وإن مثل هذه المقولات وطرحها بعدد من النصوص والمعاني، لا بد أن تهمش دور المرأة في الحياة العامة، ملحقاً به بطبيعة الحال نتائجها الأدبي، الذي يراه له العصر بين قوسين لا يرى بينهما إلا ما يفصل لنا أنه يندرج حول منظور هذا العزول. ما دام أنه يرى في عقلها نقص، وأنه محكوم عليها حكماً تاريخياً، أن تكون «طفلة لأسمائه الشهيرة» في كل مكان^(٢). على حد تعبير صبري موسى في روايته «ضاد الأمكنة»، ونتيجة لذلك فإن المرأة العربية المثقفة أيضاً، تأثرت بمثل هذه الأحكام وصدقتها عن نفسها، فتجدها أحياناً تستعير صورتها من ملف الرجل وتلقي بمقولات تدّين بها نفسها.

ها هو أحد أبطال أحلام مستغانمي، يقول: «النساء هكذا دائماً لا يبرهن أبعد من أجسادهن»^(٣).

أجل ثمة أدباء أو غيرهم، قلة من الرجال أو حتى كثرة، أولئك الذين لهم القدرة على الرؤية للتمسكة للحقائق بمعمدة عن المؤثرات، ولكن ماذا في وسع قدراتهم أن تفعل وسط الضيق؟ إننا نتحدث عن الواقع الحقيقي للأدب العربي، فإن الكثير من أدبياتنا العرب ورجالنا العرب وينسب ٢٩٩ يقولون من أي منتج فني أو أدبي للمرأة بما يبطس الحقيقة لجنها.

والنلاحظ أنها النسبة التي لا تطابق إطلاقاً مع نجاح الانتخبات أو الاستفتاءات لماساتنا العرب إلا في كذب منظورها.

وإنه من السخيرية أن الحاجة لا تدعو إلى جدل طويل، لكن يثبت أن الكتابة الأنثوية كما يعبر البعض نعتها، لا تدعو إلا أن تكون نسق الكتابة الإنسانية الشاملة، ليس في عموميتها

فمفهومه، بل في أقصى خصائصها التي لا تُعزل عن نسق الكتابة الرجالية. بل إنه لا يمكن لأي عمل التجميع الإنساني، لأي مجموعة من الأفراد، أن ينشطر بطمسائس تعزله بنسق منفصل يمكنه فقط، سواء أكان ذلك التجميع لرجل أم لامرأة، فاختلاف الموضوع وتباينه لا يعود إلى عزلة المجموعة عن السياق الثقافي، وإنما مركّز على الفرد وإرباطه بالتمعالات الداخلية، وبذلك على الفرد الذي هو سمة أساسية للإنسان في كل ما يفعل، سواء أكان ذلك النتاج لذكر أم لأنثى، ولا يجمع بين التقيضين أو التباين في الخلقة البيولوجية للإنسان، سوى قدراته الفكرية التي تميزه عن غيره من الأحياء.

إذن فالتباين والاختلاف لا يعني الخروج من الجنس الشامل بجعله منقسمًا كجزئية لتجميع خاص له خصائص لا تند إلا عنه، ومن ثم يفرد بخصوصية ما، يحتاج إلى التعت بقصر أنثوي أو رجولي، إنما يعني، أنه شخص يؤدي موضوعه الذي له خصوصيته الفردية فمفهومه ضمن دائرة أشعل لا تنقسم إلى أنواع، وقد تجاوز الإنسان النوع في خلقته إلى الجنس الذي لا يتفرق.

وحتى في التقسيمات العلمية فتأيت أن الإنسان جنس واحد، والمرأة والرجل ينتميان إلى جذر منفرد هو الجنس الإنساني.

همن أين إذن جاء ذلك التقسيم؟ ليس هذا اقتراء من الرجل على المرأة بفرض وضع خطوط عمراء غير معقولة، تضاد إلى ما سبق من حدود طلبتها عدم تجاوزها.

ما دام أن مثل تلك المقولة منتشرة في ثقافتنا العربية، إذن فلا غرو أن تمتنع الثقافية عن كتابة المرأة العربية في نظر الرجل العربي، حتى إن كان ذلك معاً بخلاف الواقع.

ولذا بات من الداميات هذا الأمر، أنه إذا برعت المرأة في موضوع من موضوعات الأدب أو الفن، فإنه لا يعدو إلا أن يكون الضال وليس القاعدة.

إذن في كل مرة على المرأة أن تسعى إلى برهنة نجاحها منفردة، لكي يفس صفة العمل الذي تنتجه جميع النساء معزول على الدوام.

وليت الأمر يقتصر على هذا وتتجو من الاتهام، فعلى بعد أن تثبت جدارة إبداءها، تجد من الرجال من يدعي الكتابة لها، وكأنها مخلوقة بالضعف، التي لا تدع قدرتها إنتاجاً ما يستحق الاهتمام، وليس يبعد عن الأذهان ذلك المدهي الذي تعل نفسه عملاً مميّزاً لإحدى الأدبيات المبهرات، ولكن جاءت روايتها الثانية مدعشة في ثقافتها الفنية أكثر من الأولى، لتكذبه.

إن التعبير بمصطلح الكتابة النسائية أو الأنثوية في رأيي لا يعدو أن يكون اصطلاحاً يشتر إلى الدقة الموضوعية.

فالفكر الإنساني ينتج من وحدة حية واحدة هي مع الإنسان، وهذه الوحدة لا تختلف في طرائق التفكير إلا ليهان الفروق الفردية.

طائفتان من جنس الجنس: الأدباء والروائيون

وإذا اتخذنا الواقع الموضوعي الخارج عن الكينونة أيضاً، فسنبقى أن قضايا الحياة هي قضايا المرأة والرجل، وكل إنسان منفرد بمثابة شطية منفصلة تدور في تلك الكتلة الإنسانية أولاً، ثم هي تلكها الخاص بها، الذي لا يشاركها في خاصته أحد.

وبما أن كل شطية معزولة بالبعد عن الآخرين لتفرداتها، إذن لا بد أن يكون لها تجاربها وتجلياتها وأملاتها الخاصة تبعاً لممارسة الحياة عليها.

نريد أن نصل إلى أن الاختلاف في الطرح ليس نتاجاً لاختلاف جذري تحده حدود فاصلة تتعلق بالأنوثة أو الرجولة، ولكن لوجود تلك الظروف الفردية التي تأتي بمعطيات وتجارب تمايز بين الفرد وغيره.

وإذا أخذنا الأدب كفضية يمكن أن ندلل بها على اختلاف الطرح الكتابي بين الأدباء فليكن ذلك بين دول مختلفة، وسوف نلاحظ اختلاف مظاهر وعلامات التجارب التي تعبر أدب كل دولة.

مثلاً هل يمكن أن ننحو إلى الحصر الضيق ونقول: أدب لبناني وأدب مصري وأدب سعودي أو كويتي، أو نقول أدب عربي يتصف بشمولية الكلية ويتنوع بانعكاسات تجارب ناسه وتأثير البيئة عليه.

وإذا اتسعت الدائرة لا نقول أدب إنجليزي وأدب إسباني أو أدب عربي، إنما نرى أنه ينضوي تحت لواء الأدب الإنساني، ويظهر خصائص تميزته التي تظهر ثقافياً في العادات والظروف، وبما أن المرأة والرجل في البيئة الواحدة تشملهما الظروف نفسها، فالاختلاف يأتي من الظروف الفردية بينهما فحسب.

وهي حالات الاستثناء، ربما نقاد إلى ذلك الحصر عندما يكون النتاج شديد المحلية، أو شديد الخصوصية عندما يكتب الفرد عن تجاربه الخاصة جداً، تلك التي لم ولن تحدث إلا معه.

وهذا يدل على هبوط في الناحية الفنية للعمل الأدبي الخاص بالفرد، وربما انعدام الموهبة، إنه في رأيي إن لم يتخذ العمل الفني الطابع الشمولي في الاستيلاء على مشاعر الإنسان أينما كان، بغض النظر عن ذكره أو أنوثته، كما يحدث عندما تقرأ أعمالاً ذات هبة عالية، تلك التي تمتلك القدرة على إشعارنا كأنها حدثت لنا، على الرغم من أنها بعيدة كل البعد عن أي من انتماءاتنا، وقد لا تكون مكتوبة هي لغتنا.

إن كانت غير ذلك، فلا يقاس عليها.

إن الأمر لا يتعلق بالكتابة الأنثوية والادعاء بتفرداتها النوعي عن أدب الرجل، وإنما هي الفروق الفردية، ما يخلق ذلك التفرد حتى بين رجل ورجل، أو امرأة وامرأة.

ورأيي أيضاً أنه حتى لو فرضنا توحيد كل العوامل بين كل بيئات الأدباء، واندمجت الإنسانية في حضارة واحدة، بل لو سادت المرأة واقع كونتنا المعيش، كما جاء في رواية «انقراض

الرجل¹⁹، وتوجدت تجارب أفرادها فسيكون تأثير هذه التجارب مختلفاً عليهم. ولذا إن تتلخّص الفروقات الفردية مطلقاً.

وبالتالي أن يكون الفنتج واقعاً تحت تأثير متشابه، تشبهاً عنه صلات وحمية يمكن إرجاعها، إلى مجموعة أنثوية أو ذكورية.

فالفروقات الفردية هي ما يظهر هذا التنوع، وما يجعل الحياة مشوقة تجدد نفسها باستمرار. إن فني النهاية، من هذه المقدمة، إن ما يظهر لنا من مقابلة بين أدب وأدب ما هو إلا محصلة الفرد الناجمة عن حضارته وتجاربه في كل ما يراه ويحسه، وليس ما يختص به جنسه، لو كان له جنس مغاير مع الفرض الجدلي.

نخلص إلى أنه لا يمكن فصل جنس إنساني إلى مجموعتين تختص كل واحدة بتأثير متفصل، وتسير على نهج واحد يحكم تفكيرها الاختلاف البيولوجي، الذي يعمل على أداء وظائف نظم الحياة، وأخرى تتأثر بدرجة مقابلة على أساس من ذلك الاختلاف أيضاً، على الرغم من وحدة الجنس.

فكما أرى أن أيا من القضايا المعالجة في الأدب اليوناني، أو الأدب عموماً أو في أي منحى من مناحي الفن، لا يمكن أن يعتبر منحى أنثوياً فحسب إلا أنه من يريد أن يحجم دور المرأة ويبعدا عن القضايا الإنسانية الشاملة، فيحذف الدور حول أولئك، سواء التست هذه الحلقة أم ضاقت، أو من يريد أن يجرد المرأة من كونها فرداً من جنس الرجل يهملها ما يشمل كل قضايا هذا الجنس.

ولكن لا يأخذنا التشعب والاستطراد في هذه المقدمة، نعود إلى الموضوع في السياق المطلوب، لنرى ما تأخذ من صورة الرجل في أدب كتيته المرأة العربية، وصورة الرجل في أدب كتيه الرجل العربي، في مبحث مقارن صغير متواضع، لطعمة مؤلفين لعشر روايات.

وقد حد من نشاط البحث عاملان.

أولاً، ضيق الحيز الممنوح.

ثانياً، عدم جرأتنا التي جعلتنا نحجم عن كشف الغطاء السميك السدل على العقل العربي، الناشئ من التأثير الثقافي الذي خلقه تأويل المعطيات الدينية على كبر القرون، والسياسة أحياناً حسب مقتضى العصر.

ذلك العاملان اللذان يشكلان القاسم الأكبر من زخم مورثنا الثقافي ولا يزالان حتى الآن.

كانت المرأة العربية العلامة المستهدفة لهما أبداً، ولكن رغم ذلك لا نستطيع التعامل معهما.

أجل، فعلى الرغم مما هي موروثاتنا من عظيمة، إلا أن من يتوء بعبد حمل الجانب الملبني منه كامل المرأة العربية كجزء رئيس أقلها وحدها، كما لو أن حكماً مؤيداً صدر عليها على مر القرون لعاقبتها لكونها أنثى، ومع هذا لا أجرؤ على التطرق إليهما، لأن كاهلي أيضاً يعجز عن

تطبيقات النور في حوارات الأعمال الروائية للمرأة والرجل

حمل ثيمات النتائج، ولا أظن أنني سأجرؤ مستقبلاً على المدى المنظور من حياتي الأدبية، ما لم تتغير الأحوال في العقل العربي، فيسمح بتوسيع قاعدة دائرة الحوار الديمقراطي.

ولذا سوف نتلمس ذلك السور المعنوي من القوالب الذي يحيط بفكر الإنسان العربي وينحو به إلى العطاء بما يطبعه بظلمته، ثم يحكمه بمعطيات صعبة على التقص.

ولكن قبل البدء أود أن أشير إلى أنه كان من أصعب المهمات الكتابية عليّ، الدخول إلى عقل المدعين من خلال إبداعاتهم التي هي ماذا كان في نهايتهم التعبير عنه، عندما كانوا يؤلفون.

وددت لو أنه طلب مني التأليف في موضوع ما، للتخلص من المشقة التي قدرت أنني لن أكون ندا لها بما يكفي.

فالنظر إلى ماذا كان الكتاب يفكرون به من خلال القراءة لتأليفاتهم، يحتاج منا إلى الكثير من التأويل الذي قد لا نصيب فيه.

ولذا أرجو أن أوفق في إبراز مقدار التنوع في القوالب الفردية بين كاتب وآخر من جهة، ومن جهة أخرى نرى مدى تطابق صور الرجل في أدب المرأة العربية، مع صور الرجل في أدب يكتفيه الرجل.

وإن كان وجود ذلك التطابق نسبياً، لوجود تلك القوالب الفردية بين شخصين، حتى لو حكمتها ظروف واحد، كالخارج تحتية كتابية واحدة، وموضوع يتسم بخط فكري معين، لعقد تاريخي معين من القرن الماضي على قربة، أي عامل الزمن، والتشابه في الأسلوب، ولا أعني به استخدام اللغة كأداة بيان جمالية فصيحة، وإنما طريقة إبراز الفكرة من خلال تلك الأداة.

ولغير ذلك مما يحكم طبيعة الأعمال الروائية.

علما بأنني لم أختار تلك الأعمال بناء على قدرتها الفنية التي لا تضاهي، فقد يكون منها ما هو جيد جداً، ومنها ما هو متوسط الجودة، أو ما هو متواضع في مبداء، وإنما قدر الإمكان لما رأيت فيها من خطوط التوازي في كل شائبة منها ما يخدم الفكرة التي أريد بيانها.

كما أنني لم أحاول قطعاً إخضاع تلك الروايات لعملية نقد جذرية، في أي منحي الخدلة، سواء كان ذلك من الناحية الفنية أو التقنية، أو غير ذلك مما يقد به، فليس هذا هو الهدف من هذا البحث.

وإنما انصب همي في البحث عن صورة الرجل في ذهن المرأة، وهي تعبر بطريقة غير مباشرة عن تلك الصورة، وأيضاً عن صورة الرجل عن نفسه، وهو يعبر بتلك الطريقة نفسها، ومع هذا لم يكن من الميسور إبراز كامل الجوانب في الصورة لكثرة تعددها في كل رواية من تلك الروايات. خوفاً من الإطالة بما يتجاوز حدود الممكن من الورقة، فاضطورت إلى الإيجاز الشديد الذي أخشى أن يكون مخلطاً في الإيضاح.

وسوف أقصر في ورقتي هذه على ثلاث روايات مبدعات:

١- من سوريا، كوليت خوري وروايتها «ليلة واحدة»، «ومرّ صيف».

٢- من سوريا، كوليت خوري وروايتها «ليلة واحدة»، «ومرّ صيف».

٣- من سوريا، كوليت خوري وروايتها «ليلة واحدة»، «ومرّ صيف».

- ٢ - من الجزائر، أحلام مستغانمي «ذاكرة الجسد»، «طوش الحواس».
- ٣ - من قطر، دلال خليفة وروايتها «دليانا»، والأشجار في البراري البعيدة، يشابهون في خطم مواز على التوالي.
- ٤ - من مصر صبري موسى في روايتها «حادثة النصف متر»، و«فساد الأمكنة».
- ٥ - من الكويت، حمد الحمد في روايتها «زمن البوح»، «مساحات الصمت».

خطي التلاقي الأول:

الزينة كولين كوري في «ليلة واحدة»، و«مريضيف».

الزينة صبري موسى في «حادثة النصف متر»، و«فساد الأمكنة».

«ليلة واحدة»، و«مريضيف».

يتعين علي قبل البدء أن أوضح، أن ما دعائي إلى أخذ هذين الروائيين كمثالين وجود ذلك التشابه، الذي يكاد يكون كبيراً في البنية الأساسية لتلك الأعمال الأربعة، التي أنشأها عفاً امراً ورجل، في عوامل تتمثل في قصص الرواية، وصورة الجملة المكثفة المعنى، وقصر العبارة ورشاقة الأسلوب.

بالإضافة إلى أن تطابقهما يكاد يكون تاماً في الزمن السردى، وأيضاً في التكوين الخطي للرجلين يطلي الروائيتين دلالة واضحة، فحادثت النظم من «كل منهما تجري في عروقه دعاء أجنبية، إنه نصف عربي».

فقد كان البطل (كعول) في رواية «ليلة واحدة» من أب عربي وأم فرنسية، وقد جاء الذكر في رواية «حادثة النصف متر» من رجل تركي اغتصب فلاحاً فأنجبت بنتاً، ورجل فرنسي اغتصب فلاحاً أخرى فأنجبت ذكراً، ومن تعاقب الأجيال جاء البطل الهجين، وهذا ما يجعل المقارنة منصفة لقرئها.

والتي نستطرق منها في ذهن كلا الكاتبين وهو يرسم لنا نموذجيه الذكرى، تعود إلى الرواية التي يمتلكها المبدعون فيما يخص عمله، كما في مقدورنا التأويل.

ففي «ليلة واحدة» نرى في هذه الرواية حلقات سلسلة يتكون بعضها من كلمات تتعزل بقوة الرجل وبهرجته، وهي لا تعدو صورة واحدة لثلاثة رجال في عمل واحد، تكاد لشكلهم صفات موحدة في الواقع الروائي هي: صورة الأب، فعلى الرغم من أن نوره جاء هامشياً في سياق الرواية، إلا أنه كان مؤثراً، فقد كان يجسم جيروت الرجل وغناه. نسمع البطلة، «كنا نضواء» كان قلبها تحدى تفكيره القاليد^(١٤)، التقاليد كانت تجعل والدي يتعمد ببعض الآراء الخاطئة ولا يفهم أن من الممكن أن يكون للفنان طموح غير الزواج، فالعشاء ولدت للتزوج لا لتدرس مهنة اختص بها الرجال^(١٥).

ويستمر الحوار ليكشف لنا المزيد من معاناة المرأة، ها هو الأب يخاطب ابنته

- لماذا لا ترينين الزواج؟

- أجاته بمرارة

- أود أن أكمل دراستي

- ... الدراسة ليست للفتاة... على كل حال أرجو ألا يكون هناك سبب آخر يمنعك من الزواج، جرحتي كثيرا كلماتك^(٩).

هذه الجملة الأخيرة على الرغم من بساطتها إلا أنها تعبر عن معنى مؤثر لوضع المرأة حتى في نظرتها إلى نفسها.

لماذا جرحتها كثيرا كلماتك؟

هل لأنه يتهمها بأنها تريد اختيار الزوج بمحض رغبتها، أو لأنه يتهمها بأنها قد تكون أحبت شخصا آخر؟

هل خيار الزواج أو خيار الحب بعد ذاته تهمة، لعانيتها المرأة العربية؟

الأبني هذا حجرا على أخص خصوصياتها الإنسانية؟

لماذا يرى الرجل ما تسمه المرأة عيبا لا يراه في نفسه؟

أسئلة تفسر إجاباتها مجلدات التاريخ العربي.

وهكذا يعاني بنت الرجل في صورة الأبن في رسم مصير البطلة (ابنته) التي تبدو ضعيفة لا تستطيع الدفاع عن نفسها، ولا تتحكم في مصيرها، ولا حتى السماح لها بأن ترى من يواد لها أن تتزوج. تقول البطلة: «كنت أحاول أن أشاهدك من تحت الباب... كنت أراك قطعاً... قطعاً... رأيت يديك في الليلة الأولى... ثم رأسك... ثم حذائك... وكنت أقضي ليلي أجمع القطع المرسومة في عيشتي لتستقيم في ذهني صورة الذي سيصبح زوجي»^(١٠).

وعندما تبحث هذه الفتاة الغفوية على أمرها عن الناصرة لا تجد سوى أم مستكينة، فتترك للأب المسيطر أن يقرر مصيرها لا يخصه، ويرسم حياة ليست حياته، وعندئذ تتزوج البطلة (رشا) رجلاً ثم تطرده ويكرها سناً، يتصف بأنه حازم ومسيطر، ينفذها إلى جاتيه كدمية متحركة.

وتعبر البطلة عن مكوناتها ورأها بوضعها في احتجاج سلمي «كنت أبكي مع أنني في تلك الأيام كنت سعيدة... أو بالأحرى كنت أعتبر نفسي سعيدة، فقد كنت أعتبر السعادة هي عدم الشقاء، ولم أكن شقية مغلدة كانت حياتي تسير هادئة ناعمة تماماً كمومي»^(١١).

«وكنت دائماً راضية عني دائماً بما أفعل... الآن نفسك كبيرة ومسألة أم لأن طبعي المستسلمة كانت تسد عليك كل مجال للفرد»^(١٢).

«هل فكرت في يوم من الأيام أن هذه المرأة التي اشتريتها كي تكمل أثاث بيتك هي إنسانة... تؤثر ألف مرة أن تشاركها فكرة من أفكارك على أن تقدم لها أطباق المأكّل»^(١٣). «لأنك لم تستطع في حياتك أن تلحق إلي كأمراء... كنت زوجتك أي قطعة ضرورية متحركة من أثاث البيت»^(١٤).

فالنظر إلى المرأة التي تضع البطلة نفسها في سيرانها، (قطعة من الأثاث) لا تشد فانتها بطريقة استنكارية عاتية، ولكن ما يهمنا، هل المظن بعيد تعلما عن تفكير الرجل العربي، في بعض الألفاظ العربية التي تشعظ المرأة

والمرأة فيها ترى أن ذلك أمر عادي، لا يخرج عن نواحيس الطبيعة، فكيف إذن يخرج عن قانون حقوق الإنسان.

وهكذا تبدو لنا صورة واحدة قوية لا تقاوم لرجلين.

والمرأة ضعيفة تنازع في كل حق من حقوقها.

وثاني بعدها صورة للحييب، وعلاقتها به قصيرة لا تزيد على ليلة واحدة، كانت علاقة ضعيفة حميمة، ولكن لا تخرج كثيرا عن النمط السابق في خيال الكاتبة، لتتطابق مع صورة الأب والزوج، على الرغم من كونه عاش وتربى في أحضان أم فرنسية.

كان الحييب أيضا يكبر البطلة في السن وناجعا في عمله وقادرا على تحمل المسؤولية (مسؤولية المرأة بالذات) تكرر صورة الأب مرلين، نسمعا تقول عنه: «شعور جميل هههه أنوثي، ولغا في ابتسامة ناعمة على شفتي... كان ههههه هذا الشعور سببا تافها... وهو علمي بأن رجلا قويا جددا كان يسير ورائي حاملا حقيبتني... في اللاشعور صور لي خيالي الشرقي الواسع أنني أنثى ضعيفة بدليلها، عليها التوبيخ⁽¹⁴⁾»

«كنت أتمنى دائما أن أسمى يائتي أكن... ومن طبيعة الأكل أن أفسده...⁽¹⁵⁾»

من قال لها إنها ضعيفة من أفعها أن التهور بالضعف مغللا كلام قلة الرجل لقتع به المرأة وتربده.

إن هذا ما استولى على إعجابها بالمرجة الأولى، الرجل القوي، الذي يحمي أنوثتها الضعيفة بالإضافة إلى قدرتها على تحمل المسؤولية - مسؤوليتها - «الذراع القوية تحيط كفتي يحزم فتشعرتني بأمان... وتدائي على الطريق⁽¹⁶⁾».

لكن تكتمل سلسلة القوة الملمعة في أسرها للبطلة، نرى أكثر من ذلك، نرى لذة التسياعها للواصر، وكأنها لا تفعل سواها.

«هناصب سمعي صوت ثابت صديق ساخر... صوت يوحى بقوة صاعبه... نطق

- وإذا كنت لا تؤمن الجلوس فتشعرتني أيضا... وفوقك بين الناس مزاج شعرت بقوة خفية في هذا الصوت الواثق لرفعتني على الجلوس⁽¹⁷⁾».

إن هذه الصورة التي تريدها كوليت خوزي، صورة الرجل القوي الواثق الأمر، التي لا تبتعد كثيرا عن صورة الرجلين السابقين - الأب والزوج - حتى في تقديمه في السن «أن الشباب يصبح في كل سنة من سنوات عمره الزاحف نحو الأربعين⁽¹⁸⁾».

إن هالذي أسر إليها وسيطر على إعجابها هو نموذج الرجل الذي هربت من صورته، ولذا فهي لم تأت بجديد، فهي كل حالة كانت تشد الحماية وتطضع لها، لظنها أنها لن تستطيع

نظرات النور في حوارات أعلام الرواية العربية والشرق

حماية نفسها، كما أوهمت وقر في ذهنها طويلاً، كما هي حال المرأة العربية منذ قرون، وحتى قبل أربعة عقود، وكما هي حال الكثرات منهن الآن.

بيد أن ما يفرق بين الرجلين في نظر بطلان الرواية ما تسبغه من ذلكها من مشاعر ترفع أحدهما إلى الرجل النموذج، الذي كانت تبحث عنه، وتسقط الآخر في بؤرة صورة أيها التسلسل، التي تثير منها ولا تستطيع إزائها شيئاً، بينما كلاهما في الحقيقة يمثل لها صورة الأب في لا وعيها.

ومع هذا فتسرد لها لم يدم طويلاً، وتقرر العودة إلى بحيرتها أو حظيرتها من دون قسر عليها من أحد، على الرغم من أنه كان في إمكانها التحرر لو شأته، ولكن تشعر بـ «أنها أشبه بالسحرة الوحيدة التي أبعدت عن بحيرتها، أنها لم تعود أن تستنشق الهواء إلا في جوفها الأليته... وهي الآن تكاد تختنق»^{١٢١}.

هذا ما تراه البطلة (رشا) من صورة الرجل، أو ما تراه من واجب عليها تجاه المجتمع، واجب التضحية برغباتها لإرضائه، كما كانت نسيعة أمها لها.

«سوف أتزوجين أجلاً أم عاجلاً... المجتمع سيحبوك... رفضك المتواصل سيجعل منك لعبة تتلاعبها الأفاعيل سيصنعون بك التهم... سيولثون سمعتك... وقد يكون ذلك عائقاً في زواج أخواتك الثلاث»^{١٢٢}.

أو هذا ما تراه الأدبية كوايت خوري فيما يجب على المرأة من خنوع. أما في روايتها الثانية (ومرّ صيف)، فتدري أن العلاقة بين هذه الرواية لا تعترف بأنها الرواية، وهي مثل ضالعية الكتاب، إذ نادراً ما يعترف المؤلفون بأنهم الرواة لمؤلفاتهم، ولذا فالراوي دائماً يكتب الإيهام الصامت للمؤلف، وهي هذه الرواية فإن الرواية لها وضع خاص بها، إذ تتداخل الرؤية بين الرواية والبطلة في العمل نفسه، فنشاهد الرواية تتحدث عن نفسها وراقبتها في السفسر والكتابة، فنقول «سأبداً بكتابتها الآن»^{١٢٣}.

«إنها قصة صيف من الأصناف، بل قصة رجل من الممكن أن أقول إنه استطاع أن يحب ثلاث نساء...»^{١٢٤}.

أما النساء فهن الزوجة مديحة - الموهنة جين - بطلان الرواية سهير - إذن فقد قدمت لنا كوايت خوري في روايتها هذه، ثلاث بطلات في مواجهة بطل واحد.

ويشابهها في العكس ما قدمت أحلام مستغانمي في روايتها «فوضى الحواس» ثلاثة أبطال في مواجهة بطل واحد.

وليس هذا هو التشابه الوحيد بين الروائيتين فتشعر أخيراً، إذ في كل منهما رواية للرواية (الحيوية) كما سيأتي ذكره فيما بعد.

وهذا بشكل عيباً تقنياً في كلتا الروائيتين، لأنه يشطع اندماج القارئ في الأحداث ويحيد به عن ملاحظة السياق، عندما يلتفت لنتباهه لما يقوله الراوي عن نفسه.

وإذا كان ثمة مبرر في الرواية «فوقى الحواس» يجوز ذلك القطع، ويمكن أن يدركه القارئ في النهاية.

إلا أن قطع السياق في رواية «وعز صيف» ليس له ما يبرره سوى إضفاء الرواية لنفسها التطرح رأيا في موضوع أو تعليقاً على حدث، بعيداً عما هو في متناول يدها من أحداث الرواية.

ويجملنا أيضاً نعيش في أجواء متداخلة ومتصلة معاً، بين المؤلفة والرواية (الخيبرية) وبطلة الرواية التي ترويها الرواية (الخيبرية).

ولكن على الرغم من هذه التداخلات يترامى لنا أن المؤلفة لم تخرج كثيراً عن نمط روايتها «أيلة واحدة» فقد سيطرت صورة الفارس الأثني من القرون الوسطى، على نموذج الرجل «المستهي». عندما كان للقوة العضلية الشأن الكبير، قبل أن تحل الآلة مكانها وتحديث التعبير، ولكن البطلة لا تشعر بهذا التعبير، وبالتالي، لا تسهل الرواية عند وصفها صورة البطل الهزلي، أن تتحم معها قوته الجنسية وشكله الذي يوحى بتلك القوة. ها هي تقول:

دعوت يدها تستند على يده القوية^(٣٧)

ومن الطبيعي جداً أن تنويعها في إعمال القويين^(٣٨)،
والعصت في أعناقها بشرة من الأبراج، ليتم الزمجة فيعبرها وتعبها^(٣٩)،
إلى قولها عنه «كالمطور الكاسية نغود أن يطوي جناحيه على جوارحه»^(٤٠).

على الرغم من أن البطل في معظم أحداث الرواية رجل من ريش، ولكني يكتمل النموذج في وجهه الآخر، فكالمادة عندما تتعرض الرواية إلى الحبيب، تجده الأكبر منا الذي ترتفع عليه فتحات بصفونه، وكما رأينا في رواية «أيلة واحدة» للمؤلفة نفسها، ترونا مرة أخرى كيف تقع الشابات الثلاث في غرام من يكبرهن بما يزيد على العشرين عاماً.

وعندئذ تقدم لنا الرواية عمر البطل الدكتور يوسف الأسواني في حزمه الذي تفتضيه سنة فتقول «... تتجاذب عمره الأربعون والخمسون، مشقوق الشامة، في عنيه وذ، وعلى شففيه المرصطين حزم»^(٤١).

وتؤكد الرواية على أصغر البطولات الصغيرات، فتشرعها لنا بالأرقام، فتقول عن الزوجة: «أحبت يوسف وهي في الثامنة عشرة وتزوجته، عندما قابلها منذ عشر سنوات وثلاث»^(٤٢) أي في زمن الرواية كان عمرها واحداً وثلاثين عاماً.

وعندما تنتقل إلى الصديقة الحميمة (سهر) نجدتها في عمر الزوجة.

أما الممرضة الرفيعة المحبة «جين فهي فتاة لندنية في الخامسة والعشرين من عمرها»^(٤٣).

وأيضاً كما فعل صبري موسى عندما طلق مطاعيم الرجل العربي على رجل غير عربي، كما سيقلي ذكره.

تأليف النور مع متوارث الأعمال الروائية للمرأة والشرق

فإن كوكيت، خنثوي وضعت صورة الرجل العربي في ذهنية امرأة غير عربية - المرخصة جين - وسحبها إلى منطقها العربية في التدقيق العاطفي.
 ها هي المرخصة الشاببة ترى في كهولة مريضها ما يفريها.
 فتقول في وله «وهل رجل مثلك يمكن أن يحبني»^{٣٢}.

تميشا الراوية بما يدور في ذهن البطل يوسف، وهو يفكر بتلك الفتاة الأجنبية التي تحلوه حيا. وقد عكست نظراته على الفتاة من واقع ما يراه الرجل العربي في المرأة العربية.
 «كان يعرف أنها في حاجة إلى حماية رجل، وأنه من هذا النوع من الرجال الذي يجعل المرأة تحس بأنها في أيدي أمينة»^{٣٣}.

ثم نرى الراوية نظرة المرأة العربية لفوقية الرجل، عندما تقول البطلة عن البطل «لم يكن يوما في حاجة إلى الشعور ليعبر عن مواطنه... مجرد اهتمامه بفتاة، غزل، ومجرد بقاءه معها... حب»^{٣٤}.

يا له من رجل ممزوج ومكروم في ذهنية الراوية، لكي ترى فيه ذلك التعطف الذي يشعرها بالامتنان لحبسه، بمجرد بقاءه معها، ثم تقول: «لقد آتت رجولته على العوام أن تستمعين بالكلمات الثمينة»^{٣٥}.

لنلاحظ، لم تقل مثلا آتت كرامته، آتت عزه نفسه، ولكنها قالت آتت رجولته، وكان الرجولة شيء مختلف وربما أعلى فوقية من الشعور بعزة النفس الذي يشعر بها كل إنسان حتى لو لم يكن رجلا.

وفريها من المعنى تقول: «إنه لا يستطيع أن يخطبها مجرد امرأة تملك العواطف لخدمته»^{٣٦}. هل دلق العواطف يعبر خدمة للرجل؟ يا له من تعبير يحاول المراء كيف يصنفه كل هذا فيما يبدو أن المؤلفة تريد أن تقول إن كهولة الرجل المشبعة بالكبرياء والجدية القريبة من الخضونة محبة لدى المرأة العربية.

ولكن مهلا، ليس هذا التدقيق العاطفي الغريب الوحيد. فثمة تعبيرات أخرى منه، ربما أطلقها الظروف المثلثة بطبيعة المرأة، فالراوية تقول عن البطلة (سهير) إنها «المرأة التي استطاعت على الرغم من حسنها المزهف ومن أنوثتها أن تغلب قوة الشخصية»^{٣٧} وكان الحس المزهف والأنوثة يمتنعان من أن تكون المرأة قوية الشخصية. أو أن قسوة الشخصية لا تتوافق مع الأنوثة، وهذا يقودنا إلى استنتاج أن كل النساء ضعيفات الشخصية، لأن كلهن يمتلكن الأنوثة.

إن العبارة تحمل ازدراء للمرأة، غير متعمد من المؤلفة بطبيعة الحال، التي تتلدى بحقوقها، إنما جاء ليبيان قوة الظروف التي تعلي على الإنسان واقعها، كما ترى في تعريضها لقيمة الإنسان هي بدء حديثها هذه الورقة.

طبعاً هذا المنطق الغريب لم يحدث مصادفة مع أبطال كوليت خوري وحدها، إنه يتمسك بنا من منعطفات شديدة الغور في نفسية المرأة العربية، حضارتها معالول التاريخ ودفن فيها الكثير من معطيات موروثاتنا الثقافية لتفوز بعد ذلك على أسطح وعينا معارسات تعبر عنها، بالإضافة إلى أعمالنا الأدبية والفنية، وأمثالنا الشعبية ومقولاتنا الإعلامية.

هنا نحن نسمع من بعض الأمثال الشعبية التي تتناول حاجة المرأة إلى حماية الرجل (مثل راجل ولا ظل حيلة).

والأشد فعالية مقولاتنا الإعلامية التي تركز في جنية بالغة وبشكل طبيعي يحمل إيهاء مستمرا عن حاجة المرأة لحماية الرجل، والأمثلة كثيرة، ولكن لنسمع نثفا منها: عند حلول الكوارث (مثلاً)، عندما يكثر الحديث عن الحاجة إلى إنقاذ البشر، نجد تعبيراً غريباً - المعجزة والأطفال والنساء - ونلاحظ مرة أخرى: بمن نظرن النساء - بالمعجزة والأطفال - ومع أن الرجل ينفذ مع من ينفذ ولكن لا يشار إليه بالصيغة نفسها.

وإذا انتقلنا إلى الجانب الآخر من الصورة من منظور المؤلفة، من الممكن قياسها على الحبيب العابر الشاب الإيطالي، ففي هذا الجانب لا تعتمد كوليت خوري كثيراً على أحلام مستغاثي، ودلال خليفة أو أن الاثنين لا يتعدان كثيراً عن كوليت، لأنها السابقة.

إنها تصور لنا بكثير من الرومانسية ماذا نود البطلة (سهيبي) أن ترى من حلم الرجل بها. فتقول عنه: «أنا يخطيها في جسمي سر من قصور القبة واليف... تكس الثياب الهفافة وللثقل في الزخات الواسمة، حافية القدمين... بون صوت أو منجدة... وتصل إلى الحبيب... ويوقف فيأته... حتى يذنيه إلى هذا الطيف الذي يبعث في أحشائه فجأة... فبعد ذراعيه ليحضنه في لهفة وشوق، وما يكاد يضعه إلى صدره حتى يكون الطيف قد اختفى»^{٣١}.

ذاك ما نريده في حلمه، ولكن ماذا نريد في واقع الروائي؟ نريد أن يقول لها: «هل تعتقدين أنني في حاجة إلى امرأة...؟ النساء متوافرات جداً... أما أنت (ماي ليدى)... أنت شيء آخر... أنا أحب... أحب... أنت حلم حياتي وقد تجسد، أنا لا أريد مثلك سوى أن...»^{٣٢}.

إذن هذا ما نريده الأدبية كوليت خوري: أو ما تتمتلكه من صورة الرجل النموذج الذي نحن إليه خيالها، الرجل الرومانسي القوي المسيطر الذي يكبرها سناً وكبر من الرجل نجده فاسماً مشتركاً بين كل الروائيات اللاتي تناولن هذه الورقة، ونظن أن هذا التذوق العاطفي لدى المرأة العربية جاءها التبعيض للرجل، فهو يحياها صغيرة، مطيعة تنظر إليه في قوته العضلية، كأنه نصف إله.

هذه خزيمة صغيرة من ثقافتنا الموحية للمرأة بالضعف والانتكاس، فكما هو التامر على بعض الشعوب ووضعها بالضعف والتطاول، وحتى بالغباء أحياناً، لفرض الوصاية عليها، ربما بالمساعدة التي لا تطالبها، كذلك المرأة وضعت بكل ذلك منذ فجر التاريخ.

تطبيقات الصور في متون الأدب الروائي للمرأة والرجل

وبالتالي لا عيب على أدبياتنا العربيات عندما يتمثلن صورة الرجل النموذج الذي يحسن إليه خيالن. كرجل رومانسي في جانب، تدفعهن إليه الطبيعة المتبادلة مع الرجل. فهو أيضا يرغب في المرأة الرومانسية، وفي جانب آخر القوي المسيطر. تلك الثنائية بالقوة العضلية وسيطرة القيادة، مدفوعة إلى من واقع تراثي وتكن بحالها رغما عنهن. وبصورة شاملة هذا ما يمكن لنا من صورة الرجل، التي تليقها المرأة العربية، سواء أكان الرجل عربيا أم غير عربي، مضافا إليها الحاجة إلى الحماية، التي طمأنا يبدو أن المرأة العربية لا تتصور أنها قادرة على حماية نفسها، فطمأنا كان ذلك نتاجا لعرف عام وضعه الرجل لإحكام قبضته على خناق المرأة. وثمة وضع آخر يقتضي التحديث منه ففي هذه الرواية نجد المرأة أميرة داخل حدود منيعة، فنقول المؤلف من زوجة البطل: «... تطبع وتنفع وترتب وتجب... ودخل حدود البيت ناسر وتهن...»^{١٣٩}.

مديحة مثال الزوجة الشرقية المتأثرة، الزوجة التي لم يعلموها أن المرأة قادرة على مشاركة الرجل في أعماله ومشاقه... امرأة التي اقتضت منذ صغرها بأن مهمتها هي الحياة هي أن تجد زوجا قطني معه عشا يزغرد فيه الأطفال وتعمل منه رائحة الأكل الشهية...^{١٤٠} وعلى الرغم من أن بعض أوضاع المرأة لا ترضي المؤلف، فقد طرحتها في روايتها بطريقة استنكارية احتجاجية، إلا أن الواقع يقول إن هذا ما أريد للفتايات المرأة أن تقتصر عليه. هذه الصورة للرجل التي رسمت للمرأة العربية، وبما هي في وجدانها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، من كل ورابطات <http://ArchiveBera.Sakhr.com> ظهر من بعثته هي الطبق الثاني من الموازنة الأولى.

«حالات التفتت هن، وهن النساء الأخلاق»

الأديب صبري موسى كان يعطي انطباعا واضحا لتفكره المثبتة للمرأة، من الوهلة الأولى، فهو لا يكاد يترك صفحة من دون أن يشير إلى ما يفيد ذلك بصورة مباشرة أو غير مباشرة. فأول ما استهل روايته بهذه صنف تقسمه بالجنس الأول، فلنستمعه يقول: «... لكن الحزن وقتها كان بذرة صغيرة سقطت في قلب الرجسولي وهو يعبو مثلما طرقت إلى الجنس الآخر»^{١٤١}.

لا تدري بطبيعة الحال من الذي أجاز له هذا التقسيم.

ثم لم يلبث حتى اتحد بالجنس الآخر الذي يتحدث عنه كأنه خلق لاستمتاعه لتسمع بقله يقول أيضا: «الاستطيع... أن أجمع حولي عددا لا يأمن به من النساء... واستمتع بهن»^{١٤٢}. اكتملت القصة، طرف أول خلق للاستمتاع، وطرف آخر خلق ليمتع.

ثم يأخذ المؤلف بعد ذلك في رسم صورة طوطمية للرجل، فقد عتب تلك المقدمات بضرية أخرى مباشرة إلى الأنوثة عامة، من دون مبرر، عندما قال على لسان البطل، خارجا من

السياق الحكائي، «قال صديق طيب لوالدي أن الجنس اللطيف قد صنع من أجل الرجل... ليتزوجه... فشاركه العشق ويصنع له طعامه، وينظم له بيته وحياته، ولكني أدركت أنه يقلل من الهدايا يمكن الحصول على كل هذا دون الوقوع في الفخ»⁽¹³⁾.

وأخذت صور الرجل المساك تترأى، فتعبر عنها مشاعر دنيئة في دخليته، فتجده يقول:

«من الضروري أن نجد سقفاً وأربعة جدران،

سقفاً متواضعاً نذهب تحته نوترنا اللانهائي»...

وكان علي أنا... بصفتي الجانب الإيجابي في المسألة أن أجد هذا السقف...»⁽¹⁴⁾.

فلتأمل كيف هي صورة الرجل في نظر نفسه.

إنه الجانب الإيجابي.

ماذا إذن عن الطرف الآخر، أو التجلس الآخر كما في تعريفه؟

لا بد من أنه الجانب السلبي حتماً.

يقولها ضمناً بكل تلقائية بما لا يستدعي التفكير فيما يطأف ذلك.

ثم تأتي الصنعة الكبرى لكبرياء الرجل، عندما يكشف أنه ليس الأول في حياة حبيبته، وأن لها تجارب سابقة عليه، ما هو يقول: «وقد طالت متسربلاً بفكرتي الثالثة من حبيبي حتى اجتمعتنا أنا وهي تيارات سابقة ليس من استطاع مفارقتها... جعلني أسير بين أمواج وردية متألقة اكتشف خلالها أنني لم أكن فارس حبيبي الأول»⁽¹⁵⁾.

فارس حبيبي الأول، يا لم من تشبيه بالغ القطرس! الرجل إنه الإنسان الفارس، أما هي فليست إلا مطية له، الفرس.

هذا ما أملت عليه شفافية مشاعره لتقل لنا صورة الرجل الضوئي في نظر نفسه: ثم بالزبد من الكبرياء يقول أيضاً: «وعندما خرجنا إلى الشارع في ذلك اليوم وابتلعنا ضجته... كانت حبيبي تحرق بالأرض، وكنت أشعر بأن فكرتي الثالثة عنها، قد أصبحت تنزف دماً»⁽¹⁶⁾. «كما نصارع أنا وحبيبي، ليظفي كل منا عن الآخر حقيقته... لتظفي هي، أنها قد عرفته رجلاً، أو رجلاً آخرين قبلي، ولأظفي أنا، أنني لا أعلم إن إليها... وأنني فقط استمتع بها»⁽¹⁷⁾.

وإمعاناً في ضروره، فعندما الخفت الحبيبة بعد ذلك الاكتشاف، فسر ضاهاها بما يرضي ذلك الفرس «وكنت أأمرها أمهل إلى الشعور بأن حبيبي باختلافاتها هذا تعترف بحقوق الرجولية فيها، وأنها تختلي لتدبر عذراً لمواجهة هذه الحقوق»⁽¹⁸⁾.

«جعلها هذا النوع من الحب بين اليأس والهوة، لأنها تعلم أن وجودها ليس ضرورياً لوجودي»⁽¹⁹⁾. إذن هكذا كان من نتيجة كشفه لذلك الأمر، أن غابت الدنيا هي عينه، وأعطرت مشاعره ضيقاً محطماً، فهذا مما لا يصح مع فتاة.

تطابق العور في متوازي الأضلاع الرومانية العراء والرقبة

وبما أننا لسنا بصدد مناقشة القيمة الأخلاقية لكليهما، لذا سوف نبقى مع الموقف، موقف الرجل من المرأة وموقفه من نفسه.

فالمفارقة هي التقدير واضحة، إنه لم ينظر إلى دخيلته، ويرى كم من الأخطاء من ذلك النوع ارتكب.

لَمْ لَمْ يطلب إقتالية من نفسه، لأنه الرجل، الجنس الأول؟ الإنسان الضامن كما صنف نفسه، الذي يجوز له، ما لا يجوز للجنس الآخر، التي هي مطية له، مجرد فارس، إذن المؤلف كأي رجل عربي آخر، لم يخرج عن الإجماع، بالنسبة إلى صورة الرجل الشمالي، فيما يجب أن يلتصق في ذهن المرأة من صور عنه، يكون فيها هو البداية ولن بعده النهاية، بل لعله ينشد النهاية أيضا، لا يريد أن تتغير صورته في ذهن المرأة عن تلك التي رسمها لها، فتشككت في وعيها منذ زمن بعيد.

وها هو في محاولته أن يظهر نفسه بصورة المذاهب عن المرأة لا يستطيع إلا من خلال تناقض دخيلته فيقول: «فبالرغم من أنه لا يوجد سبب طبيعي يفرض على المرأة والرجل هذا العداء، إلا أن المجتمع الذي وضع الرجال تشريعاته... يصور بقايا سفير للفسخية على اعتبار المرأة أقل قيمة من الرجل، ولا تستطيع المرأة إلقاء هذا التفسير، إلا بتحطيم هذا التفوق الممنوح للرجل، لذلك تحاول السيطرة عليه، بأن تناقضه وتفسر من تفوقه هذا، بأن تضلله وتخدعه... إنها بذلك لا تفعل سوى التناقض عن نفسها».

المرأة أقل قيمة من الرجل، تضلله وتخدعه وتناقض عن نفسها. هذه الجملة الرومية، لماذا قالها في معرض دفاعه عن المرأة، وما الإبقاء من وراء ذلك، ثم من الذي وضعها في موقف دفاع، فلم تجد أمامها سوى التضليل والخداع. هل يفرض عليها أن تقدم للرجل كشف حساب عن حياتها قبل الارتباط به، هل هذا واجب من طرف واحد، طرفها هي، أما هو، فله كل ما لا يجوز لها؟

إذن الرجل العربي حتى في محاولته الظاهر بالتحضر في طلب مساواة المرأة العربية معه، كما يحاول التمثل الإتهام بذلك الدفاع للفقوم، لا يملك إلا أن يفرض شروطه، ربما من دون أن يعي، بعد أن أعاد السير متتبعا مسارب تاريخه الثقافي، الذي يعطيه ذلك الشعور بالتفوق، وحتى بعد أن ازدانت محصلة المرأة المعرفية بما يعصمها من الانزلاق في هاوية ميزان مائل، ما زال يحاول دحها إلى حظيرة الحريم، لينتزع منها اعترافا تضم إليه حقوقا لا تستطيع ضمها إلى نفسها بالقيمة نفسها إن خيرا أو شرا.

فالتسامح من حظه وحده.

أما هي فمن حقها عليها أن ينشئ المستور، ليكتشف كذبها في تبرير نفسها، يدقق ويلاحظ كل نامة في طيرتها لكي يكتشف الحفيلة.

إذن فهو ينظر إلى حرية المرأة بمنظار يحسم شيئا كما لنفسه لرؤى رجل عربي حول الأنثى، أو بالأحرى حول أنثاء كما ينبغي أن يزعم.

إذن صورة الرجل القوي المدافع الحامي صاحب الحقوق العليا، في ثورة الضوء لكلا الطرفين، سنبقى مع صبري موسى في الخط الرابع من خطوط التوازي الأول في روايته «هساد الأمكنة». نرى في هذه الرواية أن البطل الحقيقي هو المكان، الذي يكاد حضوره يستغرق أحداثها، ولكن المؤلف ما إن يعرض إلى وجود المرأة على قلبه، حتى يغيبها في بحر المهانة والإذلال كما فعل في رواية «حادث التصف متر».

ها هو لم يتورع عن أن يطلق وصمة للمرأة بتأني بنفسه عنها فوق هامات السحاب، فيقول مرة أخرى كما فعل في الرواية السابقة عليها «يسميه الجغرافيون حوض البحر الأبيض، مكان من الأرض تعتبر المرأة فيه علقا لأسماك الشهوة... ولعل ذلك أصبح حكما تاريخيا الآن، فلقد أصبحت المرأة علقا لأسماك الشهوة المستوحشة في كل مكان»¹⁹.

(أصبح حكما تاريخيا الآن، في كل مكان)، هل يرى المؤلف أن ذلك الحكم يعدو الحقيقة فيهما ذهب إليه، ويريد نقدا لذلك أو أنه يريد أن يؤكد ذلك الحكم بإصراراً من تشبعا لمعطيات فكر المؤلف في هذين العملين حول كينونة المرأة المتداخلة مع كينونة الرجل في وجود واحد، متمسكاً ببعض، لا يحترقه هو بل يدنينا على أن عرضه غير بريء أي أن ما قاله ليس دهاقا عن المرأة.

ونعود مرة أخرى لتساؤل من الذي أصدر هذه الأحكام التمييزية التكررة على مدى طویل من الأزمنة، مما اكسبها نوعاً من المصادقية الزائفة، ساعدت على بناء وضعية المرأة كما هي منذ أقدم العصور، في التفكير الرجل العربي، بل تكاد المرأة العربية هي المقابل لتسدقها عن نفسها، مما يجعلها مكيلة من رسمها، بل أحياناً كثيرة للظوع فتند ذنيل الرسيفن ليكيلا.

لماذا الرجل يتخذ بتدريج مثل هذه المقولات، حتى إن كان على مستوى من التفكير المعرفي، هل لأنه لا يدرك ما هي قولته ذلك من مهانة للمرأة أم أنه يدرك، ولكن الرغبة في نفسه كجش أول كما يدعي، يفترض أن المرأة لا ترى في ذلك ما يعيبها، بما أنها جنس آخر كما هي تقويماته للبشر.

ليس هذا فقط، فصبري موسى في روايته «هساد الأمكنة» أنشأ وضعاً غريباً لرجل غير عربي أخصمه تحت وطأة قيم عربية لا يعرفها.

قد أطرح البطل «نيكولا» من لينة يئته التي نشأ فيها إلى لينة بيتة الرجل العربي ليخضعه إلى مقاييسه الرجولية الخاصة.

لقد كان إحساس المؤلف بقوابضه كذا ذكر دفعه إلى جعل بطله «نيكولا» بعماسية الرجل العربي لمفهوم العيب، يرى ضاحكة الخطأ الذي ارتكبته ابنته إيلينا وإن كان خطأ غير مقصود

تأطير الدور في متوابع الأعمال الروائية لمراد والربيع

عندما جعلت سفاحا، فكان إحساس نيكولا بالقطاعة بما لم يستطع تحمله، قد دفعه إلى الجنون، وأوهمه ذلك الجنون بأن الطفل ابنه وحفيده معا، لأنه هو الذي اعتدى على ابنته وأنجب منها طفلا، ومن ثم قتل حفيده بجملة عرضة لآتياب الوحوش، وحتى عندما قتلت الفتاة مصادفة بأقناض جيل ملحد خيل إليه جلونه أنه هو من قام بقتلها ليتخلص من عازها. وهضلا عن ذلك فقد سكب المؤلف مضاعفة الفوقية، بأن أسقط المرأة الأيهطانية (زوجة نيكولا) في بؤرة إحساسه بالفوق، بأن جعلها تبس الأثني عندما قالت لزوجها هي محاولة منها لكي يبقى إلى جانبها:

«سأستبرك يا نيكولا، وأنجب من صملك ولدا يمسورك هي الأرض ويثقل جناحك عن الطيران، ولكنها أنجبت بنتا»^(١).

وكان الأثني من التبس في نظر المؤلف بما لا يقع فيها الضراء الأب ليتنازل عن الطيران بعيدا. إذن، صورة الرجل في نظر المؤلف هي الصورة القوية المسيطرة التي تسيطر الأمور، وتبتدع القيم وتسن تشريع خضوع المرأة.

والمرأة في المقابل كما مر علينا في روايتي كوكيت خوري، راضية عن هذه الصورة هي مقابل أن يحميها الرجل، ما دامت غير قادرة على حماية نفسها، كما تنوهم.

إذن فالصورة هي ذاتها كما برزت لنا في روايتي «ليلة واحدة»، و«مر صيف» لكوكيت خوري، تبرز لنا في روايتي «حادث السيف فتور»، و«مسار الأميرة» لعمري موسى على الرغم من الاختلاف الشديد في المفهوم الذي تعبر عنه الروايات الأربع. إذن لكلا المبدعين آت صورة الرجل الذي يعلو بذكوره على الأنوثة.

ولكن مع آت هذه الصورة يا ثوري هل هي من واقع موضوعي يقرض نفسه بعيدا عن المؤثرات، أو من معطيات بيئية فرضتها ظروف قسرية تشمل الواقع لتبليغ تاريخي ساك طويلا، إنها على أي حال تصور تعال العقود التي وجدت بها هذه الروايات كما نتعن، ولكن السؤال، هل هذه الصورة للرجل ما زالت مطبوعة في ذهن المرأة العربية الآن؟

لا أظن ذلك، بعد بواور بزوغ فجر جديد لوعي معرهي بتطور، للبعض منهم على الأقل، وهل الرجل العربي ما زال على نظراته الفوقية تلك؟ أظن ذلك على الرغم من تبلور وعيه المعرهي أيضا، والفارق في الموقف أن المرأة العربية تريد أن تكسر طوق التطفل الذي يلف عنقها.

والرجل العربي لا يريد أن يخرجها من تلك الشرنقة لكيلا يفقد ذلك الامتياز والتفوق، مع أنه من المفترض أن يكون المبادر في كسر ذلك الطوق، بعد الوصول إلى هذه المرحلة التطورية في الحياة، وإحساسه بزمم الأمور من دولها منذ البدء، ولكنه في هذا المنحى بالذات، وببعض رغباته، لا يريد المساعدة.

والسؤال الثاني: هل بدأ طي صفحة ذلك السياق التاريخي، هل بدأ بتعلم أطرافه للرجل، أو أنه بذلك، ويولي المكوث جالسا أبداً؟ ولكي نعرف المزيد علينا بقراءة خطي التوازي الثاني.

خطي التوازي الثاني «ذاكرة الجسد» و«فهمي الجوانب»

إن رواية «ذاكرة الجسد» لأحلام مستغانمي، تبدو كتقصيدة شعر تُسجد كلماتها من مجاز النغم إن صح القول، أو إنها مجموعة من أوتار مرهقة لمعان تُعزف عليها سمفونية من الأحاسيس.

وإن كل الحوادث التي تقوم عليها هذه الرواية للمتعددة الجوانب تكاد تأتي مساندة، أو لتقل أعمدة لتبذل تلك الخيمة ذات الشظافية لأعصاب مرهنة.

وإنه على الرغم من أن أحداثها تحمل نمطا من التفكير القيمي لكثير من المملوك البشري، فبعضها يخص النبالة والثورة والأسانة والإيمان في تكثيف من المرجعية السياسية، إلا أن الأحاسيس طغت على ما عداها.

وهذا ما أوقفني في خيرة شديدة فعند بداية **خطي التوازي** لهذه الرواية، لكي أكتشف الصور التي تمثلها المؤلفة للرجل، وفي أي من الفقرات التالية يمكنني الاستعانة بها، لا أجد إلا صورة مكررة لا تبحث لثقل لرجل ولها: كانت الرواية قصيدة من ألوانه الرجولي الذي لا يكل ولا يمل من بث لواعجه إلى طيف المرأة لتدلف بها، فهاقت أمام كل الصور المتوحدة والمختلفة هي أن: التي ربما تدلي بقوة بوجهة نظرها، فتكون أقوى من بقية الصور وعندئذ أختار فيما أتتني.

«ما يركن جرف حوالي كل شيء ألم يكن جنونا إن أزيد على السباح والعشاق وكل من أحبوك قبل... فانتقل يتي عند سفحك وأضغ ذكركي عند أقدام براكيلك وأجلس بعدها وسط الحرائق لأرسلك»⁽¹⁾. «كنت قطع رجلا عاشقا أحبك بجنون رسام، بطرقت وخماسة... رسام خلقك هكذا كما يخلق الجاهليون ألتهم يدهم، ثم يخلصون لعبادتها»⁽²⁾.

«... يشهد الدمار حوالي اليوم، أتني أحبيبتك على الهلاك حتى الاختراق الأخير...»⁽³⁾. وهكذا نستمر الرواية من بدايتها إلى نهايتها العزف لحنا منفردا العواطف تكاد تراها وهي تزحف عشقا، ونلاحظ أن العازف أو الراوي رجل، تكشف عن دخيلته امرأة، أو المؤلفة كما تريد أن تراه، ولكنها متوسلا بذوب صباية ويقطر ولها.

وقد قالت على لسانه كل ما تريد أن يقوله لها.

إنها أعلى صور الرومانسية لرجل محب. كما يبدو في هذا القصيد المتعبد الذي يته البطل لمعروفته «حياء» على مدى صفحات الرواية، إذن منظور المرأة إلى الرجل قد تغير بعد عظمي

تطبيقات النور في حوارات الأساطير الروائية للمرأة والرجل

أقل من أربعة عقود من الزمن على الصورة التي كانت سائدة زدها طويلا، لم يعد يعجبها ذلك الفارس القنبر، ولم تعد تشد الحماة في قوله العنقية، بدليل أنه معوق «أنا الرجل المطلوب الذي ترك في المعارك النسبة ذراعا»^{١٣٠}.

ولكن على الرغم من هذا التغير في الصورة، إلا أنه ليس تغيرا جذريا فعزلنا تصطلح أحيانا بما يستعبدنا إلى حس الرجل العربي المعتاد، فكلمة واحدة (البدانة)، تطلقها المؤلفة على لسان البطل العربي، وكأنها تريد أن تتقدم وتبذل بها، ولكن مبادرة موروها طالبا الحذر، جعلت استنطاقها بها يأتي من وراء خلفية امرأة غير عربية (كاترين). ها هو البطل يحدثنا عن علاقته العاطفية بهذه المرأة غير العربية، «حاولت أن لا أوقف عند التفاصيل التي كانت تستفز بدائتي في أول الأمر»^{١٣١}. «صوبنا مع مرور الزمن إلا نزع بعضنا بالأسئلة ولا بالتساؤلات. في اليد، تأقلمت بصعوبة على هذا التمدد العاطفي الذي لا مكان فيه للغيرة ولا للاعتلاك. ثم وجدت فيه حسنا كثيرة أهمها الحرية... وعدم الالتزام بشيء تجاه أحد...»^{١٣٢}.

ربما أرادت لنا المؤلفة أن تلاحظ كلمة «بدائتي» صفة غير مستحبة، ولذا يجب ألا تظهر مع امرأة غير عربية، لنطرحها المرأة العربية فحسب، ثم جملة «وجدت فيه حسنا كثيرة»، من رجالنا العرب يجد في علاقة مثل هذه «حسنا كثيرة» مع امرأة عربية؟، هذا ما تحتاج عليه المؤلفة فيها يبدو، عندما تعود بها المذاكرة إلى تاريخها. وليس ذلك فحسب بل لغة بداخلنا أخرى في جوانب الصور الجديدة مع النور القديمة في زمن المؤلفة، لم يعجزها نوالي العود. إنه العامل المشترك الذي يفيض في جميع الروايات مجال هذه البحث إن المؤلفة أو بطلها تنضله كهدايا في السن أيضا. «تسمع البطل يتكلم».

«عمن ثرائني أتحدث؟ أمن طفلة كانت تحبو يوما عند قدمي... أم عن صبيبة قلبت بعد خمس وعشرين سنة حياتي»^{١٣٣}.

«ربع قرن من الأيام المتشابهة التي اتفقتها في التظاير، ربع قرن على أول لقاء بين رجل كان أنا، وطفلة تلب على ركبتي كانت أنت»^{١٣٤}.

ويستمر ذلك التداخل ويختلط مع صور أخرى ليست بعيدة، أو قريبة من المفهوم الأول. وفي هذا المزيج من التداخلات، عندما تريد المرأة أن تثبت ذاتها في مواجهة صور الرجل، وكأنها تتبادل معه مواقفه القديمة، تقول على لسانه عن ذاتها: «من يناقض الطفلة في عدائهم وظلمهم؟ من يناقض ليرون يوم أحرق روما حبا بها وعشقا لشهوة الذهب، وأنت أما كنت مثله تحترف العشق والحرارة بالتساوي»^{١٣٥}.

ويبدو أن المؤلفة لا تكتفي بتبادل المواقع فقط، بل تنازعها نفسها إلى أن تكون في بؤرة الضوء، في محور اهتمام القارئ والرجل القشود في الآن ذاته، ولذا فإنها تهب بين اسمها (حياء) الذي أطلق عليها مؤلفها كما هي سيق الرواية، وبين أن توحى لنا بالاسم الحقيقي لها.

«بين ألف الألف، وسيم المتعة، كان اسمك، شطره جاء الحرقفة، ولأمة التحذير، فكيف لم أحذر اسمك الذي ولد وسط الحرائق الأولى شعله صغيرة في تلك الحروب»^(١٢١). ولكن بعد كل ما قدمته من صور الرجل الولهان، هل ما ترده صورة الرجل الضعيف الذي لا حول له ولا قوة؟

كلا، إنها لا ترده مهزوما إلا أمامها ولها فحسب، لقد خلقت منه بطلا منتصرا في المعارك، وعلامة نصره قلده المضمون من أعضائه، وقد عوض عنه براعته في الفن: «ها أنا ظاهرة قوية»^(١٢٢).

ولكن على الرغم من انتصاره في الحرب والقتل إلا أن ذلك لا يحميه من أن يكون بطلا مهزوما في الحب، وعلة هزيمته جثوة التستيم في محراب الحبيبة.

وهكذا نرى أنه على الرغم من لهات المؤلفه وراء صورة الرجل الرومانسي، إلا أنها في تجاذبها بين القووت، ومحاولتها الخروج من شرقته، تحدث لها رجعة للذاكرة، فكلمة الإنسان العربي الذي يجتر الترات في كل جوانب حياته، ويحاول تطبيق معطياته على كل ما يناسب وما لا يناسب من أمور واقعه الآن.

كذلك لم نستطع المؤلف أن تسمى **التاريخ الذي كان يحدثها** باستدانة متقطعة عن أفضلية الرجل للحياة، فسمع البطلة تتحدث عن أمها بطل المعارك، وبطل التاريخ: «ولا أدري إذا كان (حبي الطاهر) في أعمائه يتقبل أو كان مولوده صبي»^(١٢٣)، أدري فليكن كما علمت فيما بعد أنه حاول أن يتحالف على القدر، وأن يتركه قبل سفره اسمه احتياطيا صبي، متجاهلا احتمال مجيء أنثى...^(١٢٤).

ثم تقول: «... كان حنجر ليشهد أهم حدث في حياته ليتمعرف على مولوده الثاني (ناصر)، فقد كانت أعليته السرية أن يروق يوما بذكر...»^(١٢٥).

وتتعمد العودة بالذاكرة إلى الوراء عندما تعيد إلى الرجل مجده القاهر، عندما يقول البطل متحدئا عن حبيبته وإليها «جيتني عندك بفرح سري لأمرأه أكتشف فيها بعد أنها تحب الأوامر»^(١٢٦). وأعاد قول البطلة: «سأطعك...»^(١٢٧).

وبعيدا عن كل ما تقدم، فإننا إذا نظرنا إلى رواية «ذاكرة الجسد» من وراء خلفية هذا قوله الرجولي، فنستري أن الخطاب التوجه إلى القارئ بطريقة مبطنة يدل على تقديس للرجل، منشاء الرغبة الشديدة في أن تكون البطلة محور اهتمامه الأبدي الذي لا ينزعها عليه أحد، في صورته القديمة والجديدة معا صورة هرقل العموق والشفت المشحطس، والرومانسي البطل.

وقد شامت المؤلفه أن تعطينا دليلا قويا على هذا التقديس، بأن جعلته موقعا «أعضب» في إحدى يديه، ومع ذلك لم يتزل قدره عليها على الرغم من شكله غير السوي.

إنّ الرجل في هذه الرواية محور اهتمام غير عادي لدى كاتبة النص، فهو البطل الذي ضمنه بمضو من أعضائه في سبيل تصريح بلده، ولم يكن ليبطل بعموه كله. ثم هو المميز بكتابه ذلك الأثر الأدبي (الرواية نفسها)، وهو الفنان المبدع في رسوماته التي جلبت له شهرة واسعة، وهو المفكر، والمحب، والأكثر من ذلك فهو الوسيم على الرغم من عيبه الجسدي.

قلت مرة وأنت تتأملني أكثر - فبك شيء من زوربا - شيء من قامته... من مسمرته وشعره الفوضوي المنسق... ربما كنت قطع أكثر وسامة منه^{٣٣}.

ولكن مع كل هذا عليه أن يركع لكي يكون محبوبا.

إن أهم ما يلاحظ من العوامل المشتركة في ذهنية الأديبتين كوليت وأحلام في صورة الرجل المثال أنهما لا يفترقان سوى في جزئية منها.

فلتأ الاثنتين لها مطلب الرجل العالي الثقافة الموزون الفكر في من الكهولة المحببة، التي لا تمنعه من أن يكون ضارفا حتى أدنيه في الرومانسية، كمطلب رئيسي. والجزئية التي تفرق بينهما هي انتفاء الشعور بالحاجة إلى طلب الحماية لدى أحلام. وبالتالي عدم الحاجة إلى القوة الجسدية. بعد تمييز قوة البطل وفقدته لعضده، والاكتفاء من قوته بيطولته السابقة.

فهل هذا ما تراه المراد بعد أقل من أربعة عقود في صورة الرجل المثال؟ هل هذا ما نريده منه الآن؟ إذن فقد تهيئت السوردة كلاً لتتلأ أنها اهتزت وارتجفت في إطارها السابق، ولكنها لم تسقط تماماً.

«فوضى الحواس»

ربما لا نشعر في هذه الرواية باللمعة نفسها التي لمسناها أثناء قراءة رواية «ذاكرة الجسد»، ولكن ندعنا نقتربها الرواية.

وكما تقدمنا بقراءتها. هالتنا عظيمة خلق اللاميمات التي تجعلنا أكثر اهتماماً واندهاشاً بالطريقة الفنية التي أحدثتها المؤلفة للأبطال الثلاثة في مواجهة البطلة، وللأماكن وكل ما يتعلق بالأشياء.

ثم ذلك الخلط المنظم بين الواقع القصصى وما يتخيل منه، في مراوغة بارعة بين الرواية الأولى عندما يكون البطل خالد هو الراوي، وما يقابله من واقع البطلة (حياتها) في «فوضى الحواس». عندما تكون هي الرواية لكتائهما.

فتربنا المؤلفة، أن «حياته» هي مؤلفة رواية «ذاكرة الجسد»، وأن بطلها «خالد بن طوبال» الذي جاءت على لسانه أحداث تلك الرواية ليس إلا شخصية (خبرية) يتقمصها بطلها الجديد في «فوضى الحواس».

«اسمي خالد بن طوبال

أرد مدهولة

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrat.com>

- خالد بن ولید، ولكن

بماطعن

- أدري أنه اسم بطل روايتك... أعرف هذا ولكنه أيضا اسمي^(٣٦).

هذا الخط، يدفعنا إلى الظن أن المؤلفة تريد أن تؤكد أن الصورة المبتذلة في الرواية الأولى، تشملها الرواية الثانية. ونقول أيضا لنا إنها هي «حياة»، هي كلتا الروايتين.

يظهر النص في المرافقة بفنيته المالية في الأبطال الثلاثة الذين أوجدتهم الرواية. فأكبرهم على التالي رداء الشخصية (الحيوية) هي القصة القصيرة التي تؤلفها البطلة ذاتها (حياة). والتي قبل أن تكتمل تركها على قبر أحدهم (عبدالحق). تلك الشخصية بأدلة الظهور وخاتمته هي واقع البطلة (حياة). وكان يمكن أن تعمل التطبيق مع البطل (الحيوي) للقصة القصيرة، ولكن شاء سوء طالع المصادفات أن الرواية (حياة) لم تترك به سوى مرتين في جزء من ساعة زمنية، وهي حيز محدود من المكان، كانت به على مسافة قريبة منه. أولهما هي عمدة دار سينما، رأت فيها وجهه على ضوء خافت لولاعة سيجار وشمت بها عطره. ذلك العطر الذي بقيت رائحته ملازمة لها لتستهدي بها التمتع. فنقول: «يلتصق بي عطره. ويشتري حواسي حد إيقافي بعد ذلك أشورا». أمام رجولة ابن أستاذ عليها سوى بعطرها^(٣٧).

ولم نسمع منه هي ذلك المكان سوى كالمين - قطعا - تشمل - لتضمهما إلى علامات الاستدلال. تلك الكلمات اللتان استعملت بهما البطل هي القصة القصيرة قبل أن تضمهما من رجل السينما (عبدالحق) هي تلك العنقة، والفللها معه. إذالت. كان على صفحة جريدة تحمل صورته وتبعه معه.

وهكذا أريج (عبدالحق) من الوجود قبل أن تتعرف عليه. ولكن بين لقائهما الأول والأخير، كان لقاءها الثاني معه بلهجة الأبيض في مقهى منعزل راحت تبحث عنه فيه. وأنه ولم تعرفه، بل فنته الرجل الثاني الذي يصحبه بلهجة الأسود. فالتبس عليها وظنت أنه رجل السينما. بعد أن شمت عطره وسمعت منه الكلمتين أنفسهما. فأجبت بعد سماعهما منه أن المصادفات تلعب معها. تقدم لها بطل قصتها (الحيوي) ولما يسمى في الحياة ونقول: «قطعا... ألقى بها في وجهي وكأنه يرسي إلي» ببطاقة تعريفه^(٣٨). وهذا الرجل الذي انطلق بكلمة واحدة من حالة الغرياء إلى الرجل الشبه...^(٣٩). مضاعفا ليهما كلمة السر الثالثة «كيف أنت». جاعلة من رائحة العطر والكلمات الثلاث مفاتيح الشخصية ليمثل قصتها القصيرة الذي يسمى في الحياة الواقعية.

ثم لم تكف بذلك الاستدلال بين ذلك الرجل الذي لم تعرف اسمه قط. وعبدالحق، فألبستهما معا، اتبناها. شخصية ذاك، شخصية ذلك الرسام في رواية «ذاكرة الجسد». فلتسمعا تقول: «هي الواقع كنت لا أصدق كراهيته لهذه الجسور. على رغم ما قاله أحسن مشابها لذلك الرسام الذي عرفته هي الماضي... والذي كان مهووسا بها حد الجنون»^(٤٠).

إن هذه القدرة الفنية على خلق القلايسات، اكتسبت القصص روعة، ربما لا تتمتع بها بالقيصر نفسه إذا اقتصر الأمر على أحداثها المحضة.

ولكن ما الذي يعنينا من هذا الأمر، لو لم يكن أريد أن أسجل إعجابي الشديد - هالدي يعقوب هو صورة الرجل سواء كانت «حبرية»، أو «حبرية» - لحبر كما شابت المؤلفة أن تفعل.

نحن نرغب في الصورة التي تشف عنها الكتابة، لرجل تريد أن تراه في الواقع.

فبدلاً من الراوي خالد ذلك الذي أبدى ذلك الوله الشديد نحو البطلة (حياة) التي حفظتها كما بدت لنا في رواية «ذاكرة الجسد»، جاءت البطلة مرة أخرى كراوية في رواية «فوضى الحواس» نروي لنا معبرة عن مكوناتها بصراحة شديدة، ومسجلة إعجابها الوله ببطل روايتها، ذلك الذي انتحل اسم بطل الرواية الأولى فانتبس الأمر على حياة وطنته «خالد».

ولكن يبدو لنا الالتباس واضحاً معطته المؤلفة الصورة الرسومية نفسها في رواية «ذاكرة الجسد»، حتى أنه ينوء بالإعانة نفسها. وحتى صممه أبقتة المؤلفة على ثباته بعد خمسة أعوام من الفارق الزمني بين أحداث الروايتين، أبقتة المؤلفة ليسا متصدا كما أرادت أن تراه في نثر الرواية الجديدة، «أحب الرجال في الأربعين»⁽³⁾.

إن هقد أعادت لنا المؤلفة منذ بداية روايتها الثانية إلى صورة الرجل (خالد) بطل روايتها الأولى الصورة الوله المندسة التي أرخت غروها، أعادتنا إلى جانب آخر من تلك الصورة، كما نحب ونرغب أن نراها أيضاً، الرجل الضموت حاد الذكاء، وفي الثقافة العالية لذلك لزمان اللغة الذي يكاد يكون فيلسوفاً في استمالة لها.

إنه ذلك الرجل نفسه الذي أرادت أن يقول لها كل ما تريد أن تسمعه منه، وأجابته في هذه الرواية لتقول له ما تتوقع أن يسمعه منها.

بل جعلت الحب ينتصر له في النهاية، فينال ما استمعنى عليه في الرواية الأولى. وأخيراً تكتشف البطلة في ملابس دهبية أخرى ربما لا تلحظ، أن ذلك الذي يرتدي السواد والذي التفتت ذات مساء في مقهى منزلي ليس عبدالحق، ولا صديقها خالد، ولكنها ثقيفه في حيز صورة الرجل الحبيب الذي يشبه ذلك النموذج عقلاً وقالباً، إنها «فوضى الحواس».

ولكن على الرغم من تلك الفوضى فقد عززت وأكدت ما أرادت في روايتها الأولى نموذج «الرجل الشتهي»، كما جاء في رواية «ذاكرة الجسد»، إنها الصورة الأكثر حضوراً ووضوحاً.

إن الصورة لم تتغير ولم تأت جديدة، إلا أن البطلة في رواية «فوضى الحواس» كثير الصمت يلفه الصمت، مما يوقعها في حيرة من أمره وأمرها «أحب أجوبته، وأعترف أنني كثيراً ما لا أفهم ما يعنيه بالتعديد». كثيراً ما يبدو لي وكأنه يحدث امرأة غيري عن رجل آخر. ولكنني أحب كل ما يقوله، ربما لأنني مأخوذة بفموضه»⁽⁴⁾.

إذن فهي تميز ما أرادت في روايتها الأولى، وتضيف إليها صفات محببة أخرى لديها.

ولكن هل هذا كل ما تريده المؤلفة، أم ثمة ما يخفى بين اللافتات العميقة التاريخية لوضعية المرأة الذي يشدها إلى الزواء، والذي يبدو من تداعياته أنها لم تستطع التخلص تماماً من صورة الرجل التاريخية، مما يوجد توحداً في الرؤية بين بعض أحداث الروايتين، حيث يبدو لنا واضحا الجانب الآخر للصورة، أو ربما إحدى زواياها أو ما يعادلها، إذ تعيد صورة الرجل التاريخية على استحياء مشوب بانتهار البطلة بالقوة عندما تحدثنا الراوية عن زوجها وهو في بذلته العسكرية - الرجل الرابع في حضور البطلة، «تعميت أحبابنا أو أنه مارس الحب معي دون أن يطلع بذاته تلكه، لفتح له طريقاً إلى جسدي بالقوة، فقد كنت دوماً مأخوذة بقوته»^{٣٤}.

أما عن حبيبها إلى حماية الأب، فتقول: «كنت استعين بأبي لأخفي رجلاً أحبيته... فطالما جاعني الرجال متكررين فيه»^{٣٥}.

أو تقول: «كنت أجد في تصرفه شيئاً من الأبوة التي حرمته من سلطانها...»^{٣٦}.

ثم لا تفسد تعزيز الجانب القوي للرجل باعتراضها الضمني بالقدارة الفكري عليها، الذي يمنحه التفوق دائماً، حيث تضع نفسها في موقف التطلع من الحبيب، فتقول إنها: «لا أعري كيف تواصل الحديث إليه، وكل ما سئله سبب عدم بدقائه الحاد... ونظراته الفريدة إلى الأشياء...»

- أريد أن أعلم منك كيف تفهم في الحياة.

- أنا... أعلمك كيفية الحياة! أنت تعلمين أمراً مستحيلًا! أنا أعطيك رؤوس أقلام فقط، نحن لا نتعلم الحياة من الآخرين، نتعلمها من خبرتنا... ومن كل ما يبقى منا أرضاً بعد سقوطنا ووقوفنا»^{٣٧}.

وتستمر البطلة في تضخيم نفسها، عندما تعطي الرجل مرتبة تلو حتى على الحب فتقول: «الحب قضية محض نسائية لا تعني الرجال سوى بدرجات متفاوتة من الأهمية، بين عميرين أو خيئين، أو عند إفلاس بقية القضايا الكبرى»^{٣٨}.

«أمن هنا يأتي حزن النساء... أمام كل حبة»^{٣٩}.

فتلاحظ عبارة القضايا الكبرى الخاصة بالرجل وحده، أما المرأة فليس لها إلا أن تعنى بعواصمها الأنثوية.

إنه اعتراف بطوي على المعنى نفسه وباندرجة نفسها مع اختلاف مضمون الكلمات عندما قالت كوليت في روايتها «ومرّ سيف» على الرغم من كونها أنثى إلا أنها تتمتع بشخصية قوية. وعندما قال موسى صبري في روايته «حادث النصف متر»^{٤٠}: «إنه الجانب الإيجابي في المسألة».

إذن، فقد جردت المرأة من شخصيتها، وهي لا تعنى سوى بانوثتها. وأزجحت إلى الجانب السلبي بجملة قلم.

تطابق الصور في عناصر الأبعاد الروائية للمرأة والرجل

هنا هم الثلاثة، الرجل والمرأة، يعيشون مثل هذه المعاني تكرارا لفرط ما رسيخ في وجدانهم من صور متعالية للرجل.

وهذا يجبرنا إلى ملاحظتين:

الأولى: تتجاذب المؤلفات متضادان.

معطيات العصر الحديث التي تجبر لصالح المرأة الآن، وتراجع في الصورة الهرقلية كما تراها كوليت خوري، لتزججها صورة مثالية لرجل حاد الذكاء يفقر له ما كان ينوبه من عيب جسدي. ثم التلغى بقوة الرجل وكبريائه، تلك القوة التي تطربها فيما يبدو «لقد كنت يوما مأخوذة بقوته»^{١٢٦}، «لم ألتق قبلك برجل مثل، كبريائه إلى هذا الحد»^{١٢٧}.

هذان للتضادان يعلان منها صراوحة بين موافقتها، لرغبتها في التجمع بينهما، والملاحظة الثانية: إنها لا تكتفي ببطل واحد للقصّة في مواجهة البطلة كما هي العادة، أي أن الحب يأخذ بعدا واحدا يسير به إلى نهايته إلى أن يكسره متغير آخر. ففي رواية «ذاكرة الجسد» - كلنا اشحن - خالد وزيد - أما هي «فوضى الحواس» فقد زادهم واحدا - خالد، الذي انتحل اسمه، وعيد الحق - غير الزوج الذي لا يحسب على علاقات الحب.

نسمعها تقول: «أحب قصص الحب ثلاثة الأطراف»^{١٢٨}.

ماذا ترى وراء ذلك؟ هل نمة انتقام غير مستعمد يكشف عن ردود أفعال وجدانية، لوضع المرأة عندما يتركها الرجل بوجهة ثانية وحتى نمة لا تنوي.

خط التوازي الثالث
http://archive.fox.com
دلال خليفة دحيّة، وأخيرة البراءة الجديدة

في رواية «دنيات» كما هي رواية «ليلة واحدة» كان العنوان موفقا ومعطابقا في التعبير عن المضمون، ولكن في كليتهما رسخت لنا المؤلف صورة للرجل بطريقة مختلفة في الشكل، وليس في البيولوجية المضمون، فالمرأة في الشام أكثر تحررا في التعبير عن مشاعرها، على الرغم من أنها في زمن البعد قدما من الزمن الذي عبرت فيه المرأة الطليعية عن تلك الصورة.

ولذا فإن الرؤية بين المؤلفتين تكاد تكون متقاربة بحسب جريان الزمن. ولهذا فإن الصورة في النموذج الخلوي تكاد تكون باهتة. فالتكاثرة خجلة ومتحجرة من ذكر الحب وكأنها تريد أن تبرئ نفسها من معرفة هذا النوع من المشاعر، وقد عبرت دلال خليفة عن هذا المضمون بطريقتها الخاصة، حين كتبت: «كل ما هي الروايات والأفلام يدل على أن هناك شيئا اسمه الحب وهي تحب أن تكتب قصائد كثيرة معظمها هي هذا الحب الذي لا تعرف كنهه، ولكنه يدل على وجوده رغبتها في أن يكتمل وجودها الإنساني بأخر تحبه، ولكن بما أنه لم يكن نمة من تحب، فقد اختلس خيالها منذ الحداثة حبيبا له صفات ولكن ليس له ملامح محددة، إذ

إنها تتغير بتغير رؤيتها للجمال، تلك القصة كانت تكتبها لذلك الإنسان الذي ليس له وجه خاص، طول له وحجمه وهيئته العامة لا تتغير، ولكن ملامحه غير واضحة على الإطلاق، إذا انتشخت العينان والأذن فمضى الفهم والأذنان، وإذا انتشخت الشفتان ضاعت العينان، ولكنها تستطيع أن تتمايل مع هذه الصورة المبعثرة وتستطيع أن تكتب لها شعرا، وتحفظ به في الصندوق الجميل إلى أن يظهر صاحبها المجهول¹³¹.

بعد تلك الصورة المبهمة، يأتي اللقاء المخرج،

وعلى الرغم من أنه ليس إلا مجرد لقاء عابر، إلا أن البطلة (هند) المحرومة بسبب مغالاة التفانيات الخيجية، رأت في تلك المصادفة أهمية كبرى ورتبها القدر، كيف لا وقد مضى وقت طويل وهي تحب صورة مبهمه، ولذا حاول صورة عرّضت عليها بنت عليها آمالاً عراضاً،

في ذلك اللقاء العابر الذي جاء بمقتضى رحلة مدرسية لأحد المصانع، رأت ما جد، قد يكون مشابها لما تريد في أحلامها، أو ربما هو مختلف، ولكن لا بد أن يكون هو الرجل الذي بنت عليه تلك الآمال، إلا أن تكون في موقع اختيار مطلق، ولذا لم تصبح الفرصة لتحقيق الحلم بأن يكون هو ذلك الرجل الخفي الناعم، فما هي قد اهتمت به في اتو واللحظة، وأعجبها من دون تفكير مع ذلك، وفورا أدت أن تكون هي بؤرة اهتمامه، فهي قد لا ترى رجلاً آخر لمدة طويلة، وعندما أحاطته بسور من الأحلام،

أدت أن يبدو شكلها في موقع جيد، وحظيت من بؤرة اهتمامه بها وتركيزه عليها أن لا يكون من موقع اهتمام حقيقي، فجاء على لسان الراوي عميوا عما يطلقها «فجأة شعرت (هند) بالمخرج عندما رأت (ماجد) يكلمها وتعلت لو أنها لم تكن حذاء الرياضة الذي تحتفظ به في المدرسة وتلبسه للتمشي في أوقات الفراغ... ولكن كان الأمر مختلفاً خاصة بجانب صديقتها التي لا تطلع حذاءها الأبيض أبداً في المدرسة، والتي جددت زينتها قبل أن تترك الباس... لم تنتظر (هند) إلى قدمها لتتذكر الحذاء، ولكنها شعرت فجأة بهما وهما ترضان كبطلتين كسولتين في فردتي الحذاء القبيح المصنوع من القماش الأبيض والمطاط، وشعرت بحرارة الخجل تحتاج وجهها، كما شعرت بأنها ليست جميلة وأنها ليست مكتملة الأنوثة كصديقتها، وعندما لاحظت أنه يكلمها هي وبوجه إليها اهتمامه بدلاً من سارة مدرسة العلوم صارت ذلك إلى أنه يضحى على نفسه من الفتنة، وعندما تحرك الباس علناً إلى المدرسة شعرت بأن في قلوبها شيئاً مثيراً، وشعرت برغبة مبهمه في أن يجمعها به الزمن في مكان آخر تستطيع فيه أن تصالها لمازاً أحمل صديقتها الكاملة الزينة وركز عليها¹³².

ثم ما هي تستعيد ذكرى المصادفة للرحلة المدرسية، كان ثمة لغة في العيون جرت بين بطلي الرواية تؤكد البطلة على لسان الراوي الخفي نهاية من اليمثل، بالحديث الذاتي: «من أنشد أحب أن أعرف عنك أشياء كثيرة، بل كل شيء... كل ما فيهك يثير فضولي بشدة... ولكنني

تأليف: المورخ من تاريخ الأعمال الروائية للمرأة والرجل

أسأل من أنت، وكأني لا أعرفك، مع أنني أشعر بأنني أعرفك منذ زمن بعيد، لا بد أنني أعرفك وإلا لما شعرت بكل هذه الألفة نحوك، وهذا الانجذاب الذي لا قبل لي به... أكاد أجزم أننا حتما رأينا بعضنا كثيرا في القاصي حتى أصبحنا يالف أحدا الآخر، بل أكاد أجزم أننا لا بد وأنها بعضنا بعضا منذ الطفولة الأولى.

لا بد أننا كنا في روضة أطفال واحدة بل وفي صف واحد، أننا لعبنا سويا وضحكنا معا مرات عديدة،

لقد لعبنا «الخشيبة»، وكنت أستطيع أن أجعلك بسهولة ألعنا الخشبات...^(١٣٦)

إلى أن يقول الراوي عن البطلة «كانت الألفة غريبة جدا مع أنها لا تظن أنها رأت ذلك الإنسان من قبل، ومن أجل حديث العميون ذلك تغيرت الصورة القديمة التي تحلل ذهنها عن رجلها المستقبلي، أو بالأحرى تطورت... أصبح لها وجه محدد وجه ذلك الشخص النحيف، شيء غريب ومخجل، لأنها لم تره إلا مرة واحدة من المؤكد أنها لن تتكرر... وإن تعنت أن تتكرر»^(١٣٧).

وهكذا نرى التراءى الظلمة إلى صورة الرجل بقدر إحساسها مكثفا بقربه، يقول الراوي «ثم ها هي تتوارى خلف كتف زميلتها، وتحاول الاستماع إلى ما يقول بعينيها الخجولتين، هل هذا طفل أم إحساس مبالغ فيه بوجود رجل على مقربة منها؟ لماذا هذا الإحساس البالغ بوجوده، أتم تر رجلا من قبل؟»^(١٣٨).

من الواضح أن هذا يربطنا أن حياة البطلة خلوصا للعلاقات الحسية، بل تكاد تكون رافدة روثينية إلا من أحداث بسيطة قد تمر في الحميميات المنفلجة ولا يحس بها، إلا أن البطلة (هند) يستثير خيالها للفتنة أقل خلجة من الحياة، إنها صورة الرجل الشبيهة المفسرة الخيال، ولذا فإنها ترى تلك الحوادث مشيرة، بل إنها «مهرجان احتفالي».

استمعت البطلة في خيالها إلى مناجاة البعل «العلمين يا هند بم أشبه الدنيا؟ إنها مهرجان احتفالي تشترك فيه الأيام والليالي... دنيا هذا مهرجان احتفالي كبير من الأحداث... القاطنة... تنوع هذه الأحداث يجعلني أراها مهرجانا كبيرا لا ينتهي...»^(١٣٩).

وواضح أيضا أن البطلة لم تغتر الصورة ببعض إرادتها، لقد عرضتها عليها المصادفات التي جاءت بها الظروف، فقلنا تلك الرحلة القدرية لما عرفته، ولو كان غيره متواجدا في المكان نفسه لكان هو الحبيب المهب.

وبما أن الحال هكذا، وهو من دون ريب انعكاس لما ترويه المؤلفة من شرح لطبيعة الحياة الخشبية، واستعداد لما تستشعره «هند» من شوق إلى صورة الرجل، وما تتمنى من لفت انتباهه، وقد عبر الراوي عن تلك الرغبة «ماجد أيضا شعور بأنه يجب أن يلفها بشكل ما، هي المستقبل، لقد سكنت مخيلته بخديها المتوردين وبانتمائها العذبة الدائمة وتلفاتها وبعثاتها المصنوع من القماش والمطاط، لقد بدت أكثر انتماء للأرض من زميلتها»^(١٤٠).

ولاحساس البطلة المكثف بعفويتها، يقول الراوي، ليصف حالتها في نظر البطل أيضا «بريلة كالأطفال... اتجذب إليها كثيرا، شيء ما فيها يقربها إلى الطبيعة ومن ثم إلى نفسها»⁽¹⁾. هل هذا ما تريده المرأة في بقعة من وطننا العربي، من صورة لها في نظر الرجل العربي، أو هي تعكس الصورة التي يريدها الرجل العربي للمرأة في تلك البقعة؟ ولكن ماذا عن صورته المبتذلة، وهي أساس البقعة إذا نظرنا إلى الواقع الحضي، الذي تعكسه الرؤى الفنية، نرى أن الاختيار عسير على التحقيق، ولذا غالبا ما تكون الصورة مبهمة غير واضحة، ومن أجل ذلك ينطبق عليها المثل إن «الجود من الوجود».

وإذا عدنا إلى مسار الرواية، فسوف نرى أن كل ما جرى بعد ذلك اعتمد على المصادقات الغربية لعصر اللواتف العاطفية، أو عدم جرأة المرأة الخليجية لتحديث عن اللقاء العاطفي بين الرجل والمرأة، حتى إن كان يحدث في الواقع أحيانا، فترى المألفة أن لا تبال لأرقام الهوانف لتعزز العرفية، ولا تحديد لقاعات بناء على مواعيد مسبقة، فتصير الفتاة العاطفي مبلى على المصادقة وحدها، في أثناء سير المرور نرى عزمته الخضراء تستغرب لونها ولا تعرف صاحبها، ثم تكتشف صاحبها في تلك الرحلة الدراسية.

ومصادقة خاصة، حيث كان لقاء آخر بين (هند) و(ماجد) في الطائرة، هي رحلة أخرى إلى دولة أخرى (الإمارات العربية)، ولعنا طرقت البطلة «هند» زيارة خالتها، وقوت أخت «ماجد»، التسوق في الدولة نفسها أصبحت أجريا «ماجد» وأينها، وأخى التحاطة بالوظيفة في الشركة التي يعمل بها أخو «هند» جاء مصادقة التتوكل «العلاقة بين الجيبب والأخ لتقط هذه العلاقة قصة الحب البهيم».

ولكن في النهاية جاءت المصادقة مع القدر، فتقدم الحب ليخطب محبوبته بناء على ما رتبته تلك المصادقات من خطوط السير نحو النهاية السعيدة، فخطبت البطلة لئن تحب على الطريقة التقليدية.

لئن ليس من حق الفتاة، حتى إن كانت على درجة عالية من الثقافة، أن يكون لها شأن في حياتها العاطفية، وهذا يعود إلى ما هو متاح من رسم صور الجيبب غير واضحة اللامع، تعتمد بصورة أساسية، على إيجابيات المصادقات في وهبها لها.

وليت الأمر يقتصر على ذلك فهي اللحظة هذه يواجهها الجانب الآخر من الصورة، متمثلة في صورة الرجل العربي القوي المتصلب الذي لا ينازع في قراراته على المرأة العربية، إنها صورة الأب ذي السطوة الموجودة دوما في ضمير المرأة العربية، تعود مرة أخرى في صورة أكثر علنا مما هي عليه في الشام كما زدنا بها كوابيت خوري، عندما يعتمد ذلك الأب إلى التفريق بين الابنة المسلمة (هند) وزوجها الذي لم يدخل بها بعد (ماجد)، لا نشبه إلا لأنه الكشف أنه رقيق من أب «ماجد» عندما خطب صغته في زمن محض.

نظاير العور في متنازع الأجداد الروائية للحرارة والبرق

«تشكل سمات دافنة أمام عيني (هند)، ولكن والدها المتشجن يريد الورقة»^(١٢٦)، «هل يعلم الوالد ما فعل بابنته»^(١٢٧).

«عقل (ماجد) لا يستوعب الطلاق بكتا ولا يتخيل الحياة القادمة من دون (هند)، كيف وقد وصل معها إلى مرحلة الاتحياز الأكبر، المرحلة التي لا تراجع في الحب بعدها»^(١٢٨).

وثكي تظهر صورة الرجل العربي في قصوته وتغلته في منطقة خرجت حديثاً من التعطف البدوي، فترينا المؤلفة أيا «هند» كيف كان يرفض توصلات خطيبته الصابغة، عندما رجحت إليه على كرسيتها المتحركة، ضارعة متوسلة ترجو أن يبقى على زواج ابنته من ابن أخيها.

وهنا تتحار «هند» مرغمة إلى جانب والدها طائفة مستسلمة، ويعلن الزوج الطلاق، فتتكرر صورة الأب المتعسف، تلك التي رسمتها كوايت خوري في بقعة أخرى وهي زمن مختلف.

وأينما نبحث لنا المؤلفة طاعة البطلة العمياء عندما نطأ على جراحها النازفة، وترفض التمرد على والدها، يحدث ذلك عندما تحاول صديقها التدخل لراب الصدع، فتقول «هند» صامتة لصديقها وعاصرة لأبيها:

«يردني ليس هو بكيفه والا بكيف ابوي»^(١٢٩)، ثم تستسلم لأمراتها من دون أن تحرك ساكناً، «وها هي الأيام خالية مرة أخرى لا أحداث جميلة، لا أخبار سارة أو سيئة على الإطلاق»^(١٣٠)، إذن تكون الصورة في وضوح جلي عندما ترينا سطوة الأب، ولكنها غائمة تقيع خلف غلالة سمكة من الظلال، الصابغة عندما تسقط المؤلفة حديثها عن الحبيب، أما بالنسبة إلى ما يخصها في الصورة الحية، فقد أخذت صورة البطال الهزلي، بل إنه نحيف البنية «يهو بشاريه الزفيريون كأنه حدث في التاسعة عشرة من العمر»^(١٣١)، واستعاض عن القوة العضلية بالقوة الفكرية، إذن من المهم أن يمتلك عقلاً مصقولاً بالدراسة «خريج جامعة لندن في علوم البيئة ولي اهتمامات في نظم الحاسوب واهتمامات ثالثة»^(١٣٢).

«والديومات القصيرة في أشياء أخرى»^(١٣٣).

ولكن ماذا عما تريده في نظركه إليها، المستمع إلى ما يعطينا من هذه المعاني بالترتيب، عند قول «ماجد» الرومانسي.

«... كل الأشياء عناصر تدور حول محور واحد هو «هند» الفتاة التي كشفت عن الجري في الغابات خلف الغزلان، وأصبحت واقفاً جميلاً أكثر عذوبة من الحلم»^(١٣٤).

«ثم أصارع نفسي فقط كما صارعتنا لأنتمصر لحبك، زهرة البراري الأليفة التي فقدتها في طفولتي، فعادت إلي بيهااتها وشذاها الرقيق في شكل الخمر أكثر سحراً»^(١٣٥).

«وهي لحظات أثيرة استسلم لخدر الراحة، إذ تحرر من كل جزئيات جسمه وتركها تسبح في ربح مسكر، وبقي هو مستسلماً للذة التحرر الأسرة يعيشها من قمة رأسه حتى الخعص قدميه أمام أجمل منظر أنجبته الطبيعة، وجه «هند» الياسمين»^(١٣٦).

وكما في كل الروايات وهي الواقع أيضا، لم تكن المرأة عصر الرجل، فالمقدمة الروكية بينهما، والتي اتفق عليها الطرفان منذ القدم لا تزال محور اهتمام بين المرأة والرجل حتى الآن، وهي مفهومة من جانب الرجل، فهو لا يريد أن يفقد شيئا من ثقافته في نظر المرأة حتى إن تقدمت به السن. ولكن لماذا رخصت المرأة بذلك؟ هل لأنها ليس لديها خيار الرخص، أو لأنها كانت ترضى بكل المفاهيم التي يقدمها الرجل، أو لأن صورة الأب للعالم وجدت لها على الدوام؟ فالرجل وإن شاخ فهذا لا يعيبه، فكما يقول المثل الشعبي «عيب الرجل في جيبه» أي فيما لم يمتلكه من تقود - قانون غير مسجل، براقة اختراعه يرد الرجل، إذن هذه أمنية أخرى تحلقها المرأة له من دون أن تدري.

وانتسج إلى البطلة «هند» وهي تقول لزميلاتها التدرسات «تري أن الزوج القاصب يجب أن يكبر زوجته بخمسة عشر عاما على أقل تقدير. فإن لم يكن فيعشرة أعوام ولا تتأزل بعد هذا»^{١٢٧}. ولكن في روايتها هذه، يرضى الزمن على البطلة بهذه الرغبة الأخيرة فيكون أكبر منها بساعتين، ساعتين فحسب، المهم أن يكون أكبر منها ولو بساعتين، تنتسج لحالة البطلة وهي تعلم بهذه الحقيقة «وضعت كثيرا وضعت معها» كأن يشعر بهجة شديدة لأنها تضحك معه، وكانت تشعر بسعادة غامرة لأنه يكبرها بساعتين، كانت قد قررت ألا تفكر في إنسان بأقل من خمس عشرة سنة، ولكن يمكن التناقص عن خمس عشرة سنة إلا ساعتين، ما يزال قرارها محفوظا الكرامة»^{١٢٨}.

وبما أن البطلة ليس لها مخرج من الخيارات، رخصت بهذا البارق الضئيل، وبصورة أخرى مختلفة عن ركوع الحبيب في رواية «ذاكرة الجسد» تريتا البطلة «هند» كيف تحلم بصورة الحبيب الراكع، هي في العلواء وهو مدهون في التراب ترفعه بمحيطتها لها، لتبقيه معها على قدم المساواة:

«كما في الأسطورة من اللج العميق لينتزع سيف الغد من الصخرة، تأتي الفتاة الأسطورة فتتربع على تلك الكفة التي أعيت الدنيا... تلك الكفة المتطاولة التي تأبى الهبوط... الكفة تتزحزح، تبدأ في الهبوط من علياتها. لا تعود تطاول السماء، لا تعود معلقة في الجو البعيد، لا تعود عالية.

الكفة الأخرى المندفجة في الدراب من سجن تتحرك، ها هي أخذا في الانزلاق، رحلة الانقاعات تتضائل وتكتمش حتى تختفي.

الميزان الآن مستقيم وهند وماجد كل منهما في كفة فوق السطح»^{١٢٩}.

على الرغم من أن صورة الرجل غير منتقاة وقد فرضتها المصادفة، فإن المؤلفة تصر على أن يكون الرجل المطلوب منتقيا ورومانسيا في سن الكهولة المحيية، وقد تخلت تماما عن مطلب القوة الجسدية، وبعدت عن صورة الأب الذي لا يحتمل في تحكمه.

أشجار الهرايم الجديدة

يتضح التغير الكبير الذي طرأ على صورة الرجل في هذه الرواية في ما تبث فيه الذاكرة الحديثة. بعد أن تفتح وعيها المعرفي، ترسمت المؤلف صورة لرجل متحضر في أعماقه، وليس لرجل مثقف في أوراقه فحسب، ونأت عن رجال يحملون الأوراق بأيديهم ويكتفون الهداية في عقولهم. وبما أنها لم تستطع التواصل مع رجل من منطقتها يحقق لها هذا الطموح شديد الصعوبة، فقد اختارته رجلاً غير عربي، لتضد من خلاله إلى الصورة المطلوبة، أو حتى تشرح من خلاله ما تلاقيه المرأة العربية من عنت التقاليد، فاختارته أوروبياً لكي تسقط عليه ما تريد من آمالها في الرجل «المثالي».

بطلتنا لهذه الرواية شاب بريطاني (دونالد) التقى به بطلتنا (نورة) أثناء دراسة الماجستير هناك، فاحتبه وأعجبها كل ما فيه شكلاً وموضوعاً، وأبانت لنا ما أبانت من تداخله بها. ولكن عندما عرض عليها الزواج رفضت، ولم يكن الرفض من عدم رغبة فيه، ولم يكن من اقتناع فيما تلحظه ضده من موقفه، فهي ترغب في أن تحطم العواجز، وتحلم بالحرية والاعتقال، وتعلم أنه فوق غرامها به تستطيع عن طريقه أن تحقق ما يعين لها من طموح.

ولكنها مأسورة وقيدتها ما أفكك بكل رسلها، فلا تستطيع الانفلات، فلها هي تسبح من زميلاتها العربية ما يصدمة عليها من حيث لها بما يغضبها «كنت اعتقد اعتل من ذلك... ثم من هذا الذي تذهبين منه إلى بيت أهله، هذا الإنجليزي، هل هو من أهلك؟»⁽¹⁾ - تطمين أنه صديق منذ مدة.

- استغفر الله! لا صداقة بين رجل وامرأة...⁽²⁾

«أظن أنك تهورت يا (نورة)، أثر فليك البقاء هنا فأصبحت طائشة... المراسلة لا تصلح إلا لمن يستطيعون مقاومة كل الغريزة»⁽³⁾.

وتقول مؤلفة نفسها «ولم أكن بحاجة إلى سماع ذلك الكلام، فقد كان منه يتروى في نفسي بين الضيقة والضيقة، ولكنني كنت أزعج بكل شيء جانبا، وأفوض في أوراقني ومراجعي. وعندما أرفع رأسي... أرى «دونالد» أمامي... فتتطاير تلك الأفكار المثالية من رأسي حتى إشعار آخر، وأمرر لنفسي أن من حق كل إنسان أن يكون له بيت (جدة)»⁽⁴⁾ «ياوي إليه متى ضاقت به الدنيا...»⁽⁵⁾.

وتعود إلى ديارها، بعد أن تقدم مشايرها ضحية على مذابح التقاليد - وتحس في نفسها شرطا، لم تستطع أن تداري فتحته، وهو لم يستطع أن يلتزم من لقاء نفسه. فعاشت التناقض بمجمل تفاصيله، فلبست الثوب الخشن الذي لم يعد مفصلاً على قياسها، فقد ضاقت خفافه عليها، بعد أن ملكك العلم وفُتحت أمامها أبواب المعرفة وزالت العشواء عن عينيها.

فتقول بحسرة «كنت أحاول أن أنجز أشياء كثيرة، وأشغل نفسي بأمور لا حصر لها لأسد كل ثغرة في مخيلتي يمكن استغلالها في تذكر أشياء كنت أحاول عدم تذكرها ولكن هيئات^(٣٣٠)، وعندئذ ترون هي أدتها مقاطع من حوارها مع الحبيب البعيد وهذا هي تصده ولما عنها «إن بيني وبينك حاجزاً عالياً، وأشعر بأنني فرس عجوز لا يستطيع قفز الحواجز الشديدة العلو. فبرد

- بل إنك فرس عجوز في عالم المصاريخ والسطن الفضائية»^(٣٣١).

ومع كل الانشغال الذي تشغره في نفسها، وعلى الرغم من عدم عاطفتها مع بيتها التي تشدها، وأيضاً لاستحالة إنسلاخ المرأة العربية من تاريخها، نجد البطلة تضحي بمن تحب باختيار مرضي، فلتستمع إلى مناجاتها.

«... وما كنت لأستطيع أن أقول أن اسم زوجي (موندل) ستكون فضيحة. وإن وافق والدي العنون وهو يوازي وجهه من الناس، وقد لا يحتمل هذه (الفضيحة)، وقد لا تحتملها أسرني ومعارفي... هناك خطوط غامقة ترسم أمامنا بتعد سافر مذل، وكثيراً ما تلتصق علينا»^(٣٣٢).

ثم تدب قائلة «ولنكن في البعار الشاسعة نبحث عن قصة الراسي ذات الرمال الذهبية... ولكن قبل أن نعط الرجال نسمع أصواتاً بعيدة تهنا: هذه ليست مراسيكم... ليست مراسيكم، فليمر كاتبة... تمنح هذا الفتاة إلى الطفر إلى الراسي التي استمعتا بدفعتها واحتوتها شطونها الخلابة. وأصبحت رمالها الذهبية وأحلامها وأحلامها ولكنها لا تعود إليها أبدا... إنها ليست مراسيكم»^(٣٣٣) <http://ArchiveBeta.Sakhril.com>

ولكن ماذا كانت النتيجة بعد موندل من الحبيب بخفي حزين وبعد تلك التضحية الكبرى، لبثت هي بيتها ودحا من المئنون تجابه واقعا يدينها لرفضها العديد من الخطّاب من أبناء بلدها، ها هي تعبر عن تلك الفترة في محاوره مع أختها «نظرت إلي فاطمة كما تنظر إلى بضاعة فاسدة، وقالت يجب أن تكوني واعية يا (نور).... هل تتوقعين أفضل منه في هذه السن، ألا تعلمين أنك أصبحت في الثامنة والعشرين، أي أنك اقتربت كثيراً من الثلاثين، وكان كلامها سبعة على وجهي»^(٣٣٤).

«لهم برونني شيئاً قليل القيمة لأنهم لا يقيمون المرأة بعلمها وعقلها، لذلك فهي تظل رخيصة إلا لم تجد من يستطيع الزواج به. ويزون أنني وأهمل، هل يظنون أن تمسكي بفكرة الزواج المناسب تعني أنني أريد زوجاً أحبهم إنهم مخطئون إذ يظنون ذلك، فالمناسب هو من أعرف أن أتخطب معه، أما الاستسلام التام والحب فتلك رهاقية لا أشتج إليها، ولكنهم في النهاية معذورون فهم لا يعلمون أنني فحمت نفسي وتنازلت عن مثل هذه الرهاقية... من أجلهم هم، من أجل من برونني الآن فالكفة على وشك أن تقسد، ويجب أن تلقى إلى أقرب مخلوق ينظر إليها»^(٣٣٥).

نظرات الجور في متنازع الأعداء الروائيين للمرأة والرجل

وهي النهاية ترضخ إلى الواقع وتتزوج رجلاً أقل منها درجة علمية، ولا تحبه، ولكنها تتعايش معه، وحين ذلك لم تكن كيف ترسم لنا صورة الزوج، الصورة الثانية التي تريدها، طرست لنا صورة لرجل طامعة مريضة سلطت لها القيادة منذ البدء، أي أنها بعد أن خسرت الحب عليها أن تكسب الحرب.

إذن طراً تغير كبير في صورة الرجل المراد، فهو ليس تلك الصورة الشعشعية كما قدمها لنا الرجل في رواياته، ولا تلك التي تصنف بالقوة الهرقلية كما تريد كوليت خوري، هنا هي أولاً، أحلام مستغانمي تريها البطل (الأعصب) العاجز عن خدمة نفسه كما ينبغي، ولكنه عبثي في عدة مناج قذية.

أما دلال خليفة فقد اختلفت لديها الصورة الهرقلية، فبطلها في رواية «دنيانا» ضعيف البنية حتى أنها توهمت أنه شاب صغير في الثامنة عشرة، ولكنه يملك من المعرفة ما تريدها فيه. والصورة الثانية التي أعطتها إياها في رواية «أشجار البواري البعيدة» من الفتي «دونالد» الذي أسقطت عليه كل ما تريده من صورة الرجل المتزوج، المثقف، جدا المرح المتدله، الذي يعطهم وحيات الطوف الأخر، ومن الممكن أن تعيش معه واقع الحضارة المتأخرة له، إلا أن الموروث الثقافي الذي يعيشه ويسري في دمها، يفيدنا ويملأها من الخطو.

وقول من تلك الفترة وإسفاً نسجها بالشجرة البرية التي غاب عنها طعم الرجل العربي أبشدها: «ولم أكن أعلم آنذاك أنني في غنى من معرفتي (بغيرتك)» قد خلعت أفرع الشجرة الوحشية المتضعة بلا حدود، وفركتها على جافة بحيرة للبرية الأولى والأخيرة وأخذت أطفو، وهاتذا ما زلت أطفو، ولكنني في هذه المرة لا أطفو في شارب على سطح بحيرة محدودة الاستداد مع إنسان حمل معي جزءاً من مسؤولياتي وهو سعيد به، وإنما على سطح خضم هائل بلا حدود مرئية... الأمواج الشاهرة تحملي بعيداً بعيداً إلى وسط البحر، إلى مناطق ساحرة تمنيت الإبحار إليها، ولكنني الآن أشعر بأنني أريد العودة إلى الشيطان لقائمة الهدنة، أقاوم الأمواج المائية وأسبح إلى الشاطئ، أقترّب منه... أكاد أرى أضواء البر هناك وأسمع سخط الحياة الإنسانية قريباً وأكاد أوفن بالوصول، ولكن تيارات قوية ما تلتأ تردني إلى الخلف بعيداً عن الشيطان الحنون، ولكنني أقاوم، ولكنها أيضاً أقاوم...¹¹⁷.

إن زواجها بخالد فيما بعد، دال على أن المرأة المغربية والخليجية على وجه الخصوص، ليست في موقع تمسك عليه في غالب الأحيان، وأنها غالباً لا خيار أمامها، فكما هي رواية «دنيانا» عليها أن ترضخ لما هو متاح.

وهي مشابه لذلك، نبت لنا المواقفة مشاعر ارتياح «تورة» بأن تكون مركز قوة في إدارة حياتها الزوجية فهي الجانب الإيجابي، وإن مما يسرها أن يكون الرجل تحت حمايتها العملية، ولذلك أخذت البطلة دور البطل برضاء وبمباركة منه.

ولكن كان تاريخ المرأة العربية لعنة عليها، ففي النهاية تتراجع «توراة» صمعا هي فيه من الإسماعيل، بدعة حياتها، تراها هي النهاية تهزم نفسها، وتعتنى لو أنها تتخطى من دورها، أو كأنها تنبر بأنها عادت إلى التأقلم مجددا مع جنورها، وما عليها أخيرا سوى الاستسلام، فهي شجرة برية غير مثمرة أخذت وضعا ليس لها.

لتسمعها وهي تسلم مقود السفينة «بحاجة إلى خطوة علي، خطوة أتجاوز بها تراكبات السنين الماضية، أتجاوز فيها دوري الذي لم أجرب فيه، أتجاوز فيها السطورة المرأة العملاقة، حاولت أن أنهض لأبدا الخطوة الأولى فوجدت نفسي هاجسة من أن أتنازل عن المرأة القوية»¹⁷. ولكن هي النهاية ترى لها في غير مكانها، وأن خالدا أيضا هي غير مكانه، ربما كان خالد زوجا ممتازا لا عيب فيه سوى أنني شجرة برية لمت بحيث لا يستطيع استئناسها إلا شخص خارق يحبه لي وخارق يحبي له... اليوم أصبح كل شيء يشير إلى ميلاد أمل بأن الأشياء ستتغير إن أنا حاولت وقمت بخطواتي¹⁸.

وهكذا تعود من حيث ابتدأنا، فقد هزمت المرأة العربية إلى تسليم مقودها إلى الرجل العربي مجددا، بعد أن أعياها الواقع العثماني. وبالر الكليل من الإحباط في نهاية هذه المتنازلات.

والدب حمد الحمد ومهاينة، زينة الوداد، ومهاينة الصفا

في المزيد من خطوات الضلال الذاكرة التي تحيط المرأة العربية سوف نلتقطها في الخط الخامس من الخطوات المتنازلة لصورة الرجل في ذهني، بالجنحة من هذه الرواية التي اتبع المؤلف فيها معطى جديدا يتواءم مع ما هو موجود من قناعات، أسوأية تمنح بها منطقتنا العربية، فقد تعرض بجرأة إلى جانب مهم من القطاع المجتمعي العربي، وقدم لنا شيئا مختلفا. لعل الكثيرين يعرفون ما يجري داخل ذلك القطاع، ولكن المؤلف تناوله من زاويته ومنظوره الخاصين، اللذين امتزجا مع رؤى يحاول إثبات أنه يخالفها.

وحاول أيضا في غالب الأحيان أن يوحي لنا بأنه لا ينقل لنا صورة من داخله، بل ينقل لنا صورة مطبوعة في أذهان أناس آخرين، وأنه هي الغالب غير متعاطف معها، لو لم تأت نهاية الحكاية مناصرة لتوجهات البطل.

لقد استعرض لنا المؤلف صورة الرجل الأصواني أمام نفسه، تلك الصورة الأكثر غشامة في مواجهة المرأة العربية، ولكن على الرغم من ذلك يراة هذه الصورة أن توجد مستقرة لها هي وعيها وضميرها، ولا بد أن يكون ذلك بصيغة توضيحية معها، تجري باستعمال الإرباب الفكري للحصول على كسب فسري يستهدف رضاها، ومن لم إقناعها بتعظيم نفسها وفكر دورها في الحياة على التبعة للرجل.

بدأت الرواية عندما التحق صغافان شابان للعمل في صحيفة يومية، البطل المتيدين (واليد) والصغافانية الشابة الليبرالية (منال). وأوضح لنا المؤلف أنهما على طرفي نقيض في توجهاتهما الفكرية وأسلوبهما في تناول الحياة.

تطبيقات النور في حوارات الأحكام الروائية للمرأة والرجل

يقول الراوي: «وليد، منذ نعومة أظفاره، عاش تربية صارمة، ملتزماً بالعادات والتقاليد، تربي في منزل محافظ، وهدت صورة والده ذلك الرجل النقي الصارم الذي يعني متى يقول «نعم، ومتى يقول «لا». لا تهاون في أمور كثيرة، فهو سيد المنزل وكل القرارات تصدر من قبله، كان هو قائد الأسرة... حتى أن وليد، جعله ملهمه في صلاة التوفيق أمام المبادئ...»^(١١١).

ويقول الراوي في امتداح وليد على لسان أحد الشخصيات «وليد له مبادئ في الحياة لا يحيد عنها، وهو قيادي من الدرجة الأولى وكان من المتميزين في دراسته، وكان عضواً في اتحاد الطلبة ممثلاً للقائمة الانتخابية... وملتزماً مع أحد التظاهرات ذات التيار الديني»^(١١٢).

ثم يحدثنا عن رؤى وليد «حول منشئته فيقول: «ويذكر وليد والده عندما يدخل المنزل يدخله كالأسد الهصور وأوامره مستجابة من والده»^(١١٣). ويذكر قوله «الحرمة ماله إلا العين الحمراء»^(١١٤).

إن عزلة البطل (وليد) كانت فتاجاً لخط فكري سائد اتخذته عن عمد وبوعي، أو اتبعها لصديق تاريخي مستمر، حتى بدأ كلفه أمر بدعي لا يحتاج إلى تفكير. هذا هو الانطباع عن البطل الذي أراد له المؤلف، وتضخ منطلقات الأفكار لهذا الشاب المثمن، بعد أن رأينا خلفيته التاريخية، برؤية توجهاته الفكرية التي فاعلت عنها تلك الخلفية.

وبما أن المرأة كما تبدو، هي الهدف الرئيس لمعارضة الفكر الديني من قبل أولئك القنوميين نسمعه يقول لأحد أصدقائه «وهو بالأحرى لها بوالهبة في مجتمع الصعيقة...» ثم عليك وحدة شعرها طائر ولا يسه خلاص... الله يستر عليها... هذه المؤلف أشلون لمالها»^(١١٥).

ويريد لنا تصويره من المرأة عندما يقول: «فالحديث إلى الرجل أفضل من الحديث مع فتاة»^(١١٦). «وتسأل كيف يتعامل مع النساء... لقد عرفنا بالخداخ...»^(١١٧).

إن يحسب تلك العبارة الجامدة، لا توجد امرأة سليمة الطوية، كما هو في رأي ذلك الشاب الأصولي، أو كما أراد له المؤلف أن يرى.

فيقول صديقه معرضاً: «وليد شاب مخلص لله سبحانه وتعالى ولازم يقوم بدوره ولا يسكت»^(١١٨). ويقول ذلك الصديق أيضاً «... إن النساء مملكين كلمة تجيبهم وكلمة يشربهم، إنهن خلقن من ضلع أعرج وتجب الرافة بهن»^(١١٩).

يا لها من رافة لك التي يريدها ذلك الصديق بعد أن أوحى بعته النساء عامة، إذ كلمة ذاتي بهن وتذهب بهن أخرى، بالإضافة إلى ذلك فقد خلقن من ضلع أعرج، وبما أن كل الأضلاع معوجة، إذن لا بد من أن الضلع الذي خلقت منه المرأة هو الأكثر اعوجاجاً، لم لا ننسى أنه ضلع رجل!

هذه المقدرات الطفوية التي أطلقها المؤلف حول صورة الرجل عن نفسه تجاه المرأة والتي جعلها منطلقات فكرية تحيط بوليد وتطمسه، تبين مدى البخس الذي الحق بالمرأة العربية من جراء ثقافتنا الموروثة.

ويعرفنا المؤلف بمثال «درست في مدارس أمريكية وإنجليزية، وبعد انتقال والدتها إلى الكويت بعد انتهاء مهمته الدبلوماسية أكملت تعليمها الثانوي في مدرسة أمريكية... لهذا عاشت في أجواء بعيدة عن الشرق، وتكوينها يختلف كلياً عن وليد، ولكن بعد التحاقها بجامعة الكويت قسم الإعلام... تمكنت من أن تتأقلم مع الدراسة في محيط عربي بعث^(١٢٢).

وهنا يجعلنا المؤلف إيهاء آخر، بأن الوضع غير طبيعي بالنسبة إلى تلك الفتاة، فهنا يفترض أن تكون عليه المرأة العربية أو الخليجية على وجه الخصوص، وأن البطلة لو لم تكن عاشت فترة من عمرها بعيدة عن موطنها، لباتت منزعجة، بعيدة عن التفكير الحر، مما يسهل انقيادها إلى تبعية الرجل.

والأهم من ذلك، أن لا أمل لنا بالمرأة المستقلة، ومع هذا تكون عاشت وربيت في بيتها، هذه هي الصفة الأولى، ولتتابع بقية الصفات.

والتي تبدو المفارقة واضحة لنا، شاء المؤلف أن يحشر البطلين في مكتب واحد عند التوظيف لكي يحدث الصدام.

وهكذا كان ذلك الشاب الأسولي الذي ارتأى المؤلف أنه يمثل التيار الإسلامي المتشدد، الذي يعيش دائماً في معزل مع نفسه مبتعداً عن تيار الحياة الحديثة، وقد مثل عزائله أو أبرزها هي طروحات البطل (وليد).

ويقول الراوي بعزيم من الإيجاج بين البطل الذي لا يولي سوى نفسه، «وليد قد يجد صعوبة في الحديث، أو هو إنسان انطوائي... أو إنه يعتمد أن يتلقى إن هناك متواجدة معه في المكان نفسه»^(١٢٣).

إن المرأة هنا موضع إزدراء، كأنها منطولة بوجودها على وجود الرجل، ولكي يؤكد هذا المعنى يقول الراوي على لسان مثال «سأبذل لماذا هذا الأسلوب... إسقاطها من هذا المكان واعتبارها كأنها لم تكن...»^(١٢٤)، «... فوليد على رغم مرور أكثر من أسبوع لم يتأكد أن هناك إنسانة لها مشاعر وأحاسيس تعيش معه في المكتب نفسه»^(١٢٥).

وعندما يجري الحوار الصعب نستمع إلى مساحة مجتزأة من النقاشات الدائرة بين البطل والبطلة، نستمع إلى وليد يقول لها «بيبي وبينك اختلاف شاسع وفروقات، إنك امرأة وأنا رجل»^(١٢٦).

وتسأل مثال «شبهو فرق بين رجل وامرأة»^(١٢٧).

يعترض وليد ويهيب «لكن نظرة المجتمع تختلف، وأنت كذلك، عشت في بيئة مختلفة، وأنا عشت في بيئة أخرى والشرق والغرب لا يلتقيان»^(١٢٨).

«أنا مرتبط بعروبي وإسلامي أكثر»^(١٢٩)، «أنت تحبين الموسيقى... وأنا ما أحب أسمع موسيقى ولا أعرف المطربين»^(١٣٠).

تطبيقات الحوار في حوارات الأعداء الروائية للمرأة والرجل

وتجيب منال: «ليس هذه حوارات تقليدية... هنا أبناء اليوم يفترض نزيلها»^(١٢٢). «إنك تؤمنين بفكر معين... وأنا أؤمن بثوابت وفكر مختلف، وهذه الثوابت مغروسة فينا ما ممكن نشغلي عنها بسهولة...»^(١٢٣).

«فترد الفتاة: كلنا نشترك في ثوابت واحدة».

ويصر على موقفه... «أنا صراحة غير وأنت غير».

شعرت منال أن وليد بدأ يستاء من الحوار فقالت... أنت مسلم... وأنا مسلمة وكنا عرب ومن يد واحد. أجاب وليد أن التيار الذي تتبعينه غريب علينا، فهمت منال ماذا يقصد فقالت «مشكلتكم انكم أي تيار مخالف لتياركم تعتبرونه تيار غريب»^(١٢٤).

«قال وليد: إنك بهيئتلك هذه... أقرب إلى المجتمع الغربي منك إلى المجتمع الشرقي وأجابت: ما أعتقد أن درجة تفكيرك تصل إلى أن تلعب في عرويتي ويمكن تستطعتي من ديني»^(١٢٥).

ثم تحاور منال نفسها «هل يعني ما أرتدي من زي؟ حشما إن وليد سيدخل في قضية خاسرة، فالإنسان يملك الحرية الكاملة فيما يرتدي من ملابس طالما لا يؤذي شعور الآخرين، أو ماذا يريد، وليد؟ هل يمتن أن ترتدي وتاكل ما يريد هو لها، هل يريد كما يمتناها الرجل الشرقي، إما الحجاب وإما النقاب؟ هل يريد أن تفكر كما يفكر، أم لديه رغبة كاملة في وضعها داخل أسوار العادات والتقاليد أو العودة إلى قرن مضى. حيث مكان المرأة في البيت داخل الأسوار، لن تنزل إلى قرن مضى كما يريد، هذا ثالث خطها من التعليم واختلطت بشعوب وثقافات أخرى وتكلمت شخصية خاصة بها، لا يستطيع أن يطعمها أحد»^(١٢٦).

وكما انطدح موسى صبري بتصنيف الجنس البشري أيضا، انطدح حمد الحمد وضم الرأي نفسه بطريقته. نسمع الراوي: «عندما راح وليد يتجول في الممرات تسام... لماذا حشر مع فتاة جميلة ترتدي جينز أزرق وقميصا أبيض... لم يحد أن يحشر مع كائن من الجنس الآخر»^(١٢٧).

ولم يكتب المؤلف بتمييز بطله كجنس أول، بل جعل البطلة أيضا تستعمل ذلك التصنيف، مشددة بأنها جنس آخر، وكان الأمر لا يسيء إليها فأنكد لها أن وليد رغم اجتيازها المراحل المراسية، إلا أنه لم يتعلم أسلوب التعامل مع الجنس الآخر، هل حقا لم يدخل في حوار مع فتاة من قبل؟...»^(١٢٨).

وهكذا يشك المؤلف بطريقته عن صورة الرجل المثالي، على الرغم من موقفه المناهض لموقف بطله «وليد» كما يحاول أن يبين لنا، ولكن في الوقت نفسه يجعل منال، من العنصرية في نظره بما لا يتقن. إذن صورة الرجل العربي عن نفسه في كل جوانب الحياة، سواء كان أصوليا متزمتا، أو متحضرا أو «مدعونا بالحضارة» كما جاء في تعبيرات صبري موسى الروائية، لا يتنازل مطلقا في تقديره نفسه على أنه الجنس الأول، وإن المرأة مهما كانت متحضرة ومتعلمة وانتهجت فكريا معينا يميزها، فإن كل هذا لا يغير في نظره من كونها جنسا آخر، كما يستعملها الرجل في أعماله ولها عليها.

وتلاحظ أنه من الثابت أن تستعمل المرأة مثل تلك الصور ذات في كتابتها عند نفسها، ولكن في القلب لا تثار عليها أو تستعمل أيها الأديبة أو الفنية فاعضدتها، تركت الرجل يسوق ويحول فيصنعها بكل ما يعطى له على بل.

واستمر الراوي، في التحديث بمثل هذا النموذج من المولود نهاية من البطل - متخذاً هذا مثالاً يدفع إليه المرأة ينتف من الأفكار الباطنية لكيثولتها، التي قد تمر ولا تعطف، ولكنها تترسب في وهي الناس كما تترسب ذرات الرصاص في قاع بحيرة، يجعل الشرب منها مهلكاً.

وتلاحظ أيضاً أنه على الرغم من أن الأحداث قليلة الشأن، إلا أنها تأخذ بعداً طبعياً كبيراً، لرفية المؤلف بأن يجعلها أمداً فكرياً أخرى، وبين من خلالها الإحساس الكفكف باضطراب الرجل الأصولي عند اقترابه من المرأة فكل ما يحيط بها يكبر ويضخم حتى يأخذ بغير حجمة الطبيعي - بكت بشكل هستيري، وينتهي حظة الديموع... شملت ماذا فعل وأيد حتى يتوحد إلى الأتم والديموع...⁽¹¹⁴⁾.

ثم يقول عنها مرة أخرى «يقن لها أن البكاء هو سلاح الضعفاء والمهزومين والخطالين في هذه الحياة... أما سلاح الأقوياء فهو مواجهة للمشاكل»⁽¹¹⁵⁾.

ولكن هل واجهت المشاكل حقاً؟

فلننتقل إلى المؤلف يقول عنها «تذكرت في تلك اللحظة أنها فتاة ضعيفة تخونها عواطفها في كثير من الأحيان» ولكن لماذا تفت موقف الضعيف المهزوم أمام وليدة؟ لأن تفت مرة أخرى، وإن تسحب أبداً فسكونها هو تعبير ولا لال لها...⁽¹¹⁶⁾

ولكن هل تفت المؤلف أيضاً تلك الرغبة لها هل جعل بطلته قادرة على الدفاع عن أفكارها وإثبات وجودها المستقل عن التبعية للأرجل؟ كلا، فعلى الرغم من أن مثال تمتلك قدراً من الوعي يعرضها من التبعية لأحد، إلا أن المؤلف لم يشأ لها ضمير ما يريد الرجل العربي.

«ومسحت آثار الديموع... وتعلمت من قلبها ألا تكون بداية الهزيمة في حياتها»⁽¹¹⁷⁾.

ولكنها هزمت، فهي النهاية وبعد سجال جنسي طويل، كان التصرف فيه البطل، كان من نتاجه أن أوحى لنا المؤلف بأن البطلية (مثال) ستلبي أفكار البطل (وليد).

هذا ما أبته لنا الراوي من هزلة الرجل في صورته القويحة للأش، ولكن ماذا عن صورته تجاه نفسه؟ إن صورة الرجل في ذهن المؤلف، هي صورة الطاليد الموجه، تلك التي تطل من ثياباً ملاليع البطل المنجهم الذي رسمه لنا، فعلى الرغم من أن خط الراي للمؤلف، كما بدا لنا، يوحي باتجاه معاكس لتوجهات بطل الرواية (وليد)، إلا أن التغيير في النهج الذي يرغب فيه المؤلف لم يحسم لصالح البطلية، بسبب كونها امرأة، فطرز الرجل (المؤلف) وفرض عليه أن تكون البطلية (المرأة) تابعة للبطل ولهمت متبوعة، حتى مع من يخالفه الراي.

فلمذ البداية، والمؤلف لم يستطيع التخلص من صورة الرجل العربي عامة ولا من صورة الرجل الخليجي خاصة، على الرغم من محاولته لصق ما يشعر به تجاه امرأة بذلك البطل الأصولي المزمع، فقد كانت خطيته التاريخية مكشوفة.

ويتضح اتحياز المؤلف إلى صورة الرجل السائد في مواجهة المرأة بتضخيم صورة البطل (وايد)، وتهميش دور الصور الأخرى المتمثلة في رئيس التحرير وبقية العاملون في الصحيفة، فقد بدت عامة وغير مركز عليها في رواية «زمن البوح». فلم تستقد منها شاهنة رؤى البطل الأصولي، وهو يحاول إخضاع البطلنة إلى خطته الفكري المتمتد، فكما كانت صورة الرجل مهيمنة في رواية «دنيا» كان البوح مهيماً في رواية «زمن البوح».

وهو أيضاً لم يمنع نفسه من تقديم رؤى غير إيجابية لموقف المرأة من خلال خلفية أخرى. فعلى الرغم من أن المؤلف، كما يوحي أحياناً، في موقف المستهجن للمبالاة في اتخاذ ذلك النهج المعادي لحرية المرأة، إلا أنه استمر في تضخيم دورها يجعل كل منهما البحث عن العريس «انطلقت منال بضميمة صديققتها (زهور) ورغبتيها بتحقيق ذلك الوعد وهو التغيير الذي يقود إلى اقتناص العريس أو الانتقال إلى الحلم»¹⁴، «ما قلت لك إن العريس ان يسقطون طابور مطلب إيداء»¹⁵، هذا ما قالت منال لصديققتها زهور بعد أن أجرت التغيير في هداياها.

أما زهور إحدى النساء العاملات في الصحيفة، فقد شغلها الاهتمام بتطلعات الرجال إليها «في الطريق كان يلاحقها أحد الشباب وتابعها حتى جنس الصحيفة»¹⁶.

وهكذا تدرس المؤلف جل جهده في إيداء صورة الرجل (بطله وايد)، الذي أوحى بكثير من الاهتمام بالفكر الذي يجعله. وأيد تضخيمها عنها هادفاً بعدد أيام تحقيقه «عرفت أن وايد ليس بذلك الإنسان الذي يتشاور من أولئك»¹⁷.

هذا كان رأي البطلنة في البطل.

ولكن، ماذا كان رأي ذلك البطل الذي ينظر إلى المرأة كأنها كتلة من العورة، يجب سترها شكلاً وموضوعاً، وهي دائماً موضع شك وريبة من الرجل الذي فرض وصايتها عليها. لا لمراتبها منها ولا لارتباطه العاطفي معها، ولكن لذكوريته وأنوثتها؟

مصادرات الصفت

أما في روايته الثانية الرمزية هذه، فعلى الرغم من قصرها وبساطة أدواتها الأسلوبية، والتي اتخذت من صميم الرواية مجازاً، إلا هي مقاطع أصفحات نقدية لمجتمعنا العربي، وتكاد تكون أحداثها منفصلة لا تنظمها خط درامي واحد يسير بها صعوداً أو نزولاً، سوى ارتباط صديقين معاً في كل أحداثها، إلا أن ما يهمنا هو البحث عن صورة الرجل في نفسه.

وعندما تبحث عنها لا تجد سوى صورة متورمة لفرط تضخم الذات، يزيد مما هو موجود في روايته الأولى، فالرجل لم ير غير نفسه، وقد قام بإداء كل الأدوار، فهو الحاكم المتسلط والمصحافي الرامد والمصور البارز وابن الشارع البسيط، وهو المنتج لكل ما يحتويه العالم من أفكار عملية ونظرية.

وأهمل وجود المرأة الذي اقتصر على مساحة يقل عدد صفحاتها عن الضائفة، فقد أشار إليها إشارات عابرة هي مناج سلبية تبدو كما لو أنها خلقت لها فقط، ضليعة النورس، وشروفة الصوب، ثم في نهاية الرواية، تظهر الطفلة التي كبرت لوتزوجها أحد الصديقين. إذن المرأة قد غيبت والتشذرات والأحداث التي نعت عنها هي هذه الرواية لا يقول عليها.

الخلاصة

إذن، كل الصور التي مررت علينا من خلال أعمال عربية تراها لا تعبر عن واقع موضوعي، إنها صورة مرسومة سطحياً هي وجدان الإنسان العربي، صيغت لتعاطفها بأصوار شديد من خلال ثقافة رجولية سبغت بالقوة العضلية منذ بدء نشأتها في سالف العصور القديمة، وما زالت آثار كبروتها منها تسيطر على ذهن المرأة العربية، على الرغم من قطعها شأواً بعيداً في مضمار التقدم الحضاري.

فتجد تبعاً لذلك أن في كل رواية من الروايات الست لثلاث أدبيات في أماكن ومقود زمنية مختلفة، تعطي مضموناً متشابهاً لا يخرج عما كرسه من ثقافة، فقد أبانت تلك الروايات الست أنه عمل على توجيه المرأة نحو مسار معين ومرسوم، اختص بالإحاطة بها على مدى طويل من الزمن وحتى الآن، بما لا يرق إلا إلى ما يعاينته وتعيشه.

إذن سواء أكانت المرأة العربية هناك في الشام أم هنا في الخليج، أم في شمال أفريقيا أم في أي مكان في صلتنا العربي، فهي لا تفكر أن تعيش الاجتماعات ووراها خلقية يضاء من الموروث الثقافي الخاص بها، وإنما فهي لا تقول ما يسطره فكرها البعض حول ما يختص بشائنها، بل إنهن أجعلن من دون تصريح، على أن أفكارهن شخصيت بتلك الطبقية القوية التي تعيشهن، نتيجة لما أخضعن إليه من موروث ثقافي صاغه الرجل.

وهذا في رأيي ما يسبب خللاً في التركيبة النفسية للإنسان العربي - رجل وامرأة - يكون من تأثيره أن يصبح ذلك الإنسان، في حالة ازدياد فكري بين ما يراه من حق له أو عليه.

أولاً، بالنسبة إلى المرأة يدفعها إلى التنازل عن حقها في الحرية بكل جوانبها العملية والفكرية، خاضعة بإرادتها الظاهرة إلى ما يفرض عليها من قيم، تكون في كثير من الأحيان لا تعبر عن قناعاتها المحضة، ولكنها مضطرة إلى مساهمة الظروف القروضة عليها.

ثانياً، الرجل، الذي جعل تلك الظروف التي تعيشها المرأة أمراً واقعاً ومستمرراً بمصادرة حقها في الحرية مع علمه بفساد ما يفعل، وبما أنه ليس لديه نية لإعادة الحق إلى أهله. وهذا يشعر أنه لا يتواءم مع معطيات عصره.

إذن كلا الطرفين منشق على نفسه، وهذا، العربي، أشد أنواع العذاب إذا كان ذلك الإنسان والعيا.

تطابق الصور في حوار الأسماء الروائية للمرأة والرجل

وبما أن غالبية الكتاب الذين لهم دراية بعمق الأساليب، يطرحون مثل هذه الصور للمرأة وهم يعلمون بمخالفاتها للوجه الحضاري، ولكن لا يكون في وسعهم سوى تقديمها بطريقة استهجانية احتجاجية، وكأنهم يقولون لنا إننا نطرح آلية الفكر في عالمنا العربي بالنسبة إلى المرأة، كما هو موجود، وليس بالضرورة أن نكون مساندين له.

ولكن هذا لا يكفي، فلنكن نتخلص مما نحن فيه، علينا أن نهمل هذا الجانب، بل هو محتم علينا أن نساء في منجزنا الأدبي كتعبير فني من واقع الحياة، نستبدل به مثلاً معاكساً له، حتى لو اضطررنا إلى الاستعانة بالخيال، إلى أن يتغير نمط تفكير الإنسان العربي. أجل، علينا غسل نفوسنا من روايتها.

تعليق: لقاء حزب صغيرة على حبيبة الرجل

ابتدع الرجل نظورته الخاصة إلى الأدب الذي تكتبه المرأة، وأطلق عليه مسمى الأدب النسائي مراراً، أو الأدب الأنثوي أخرى، متعللاً بأنه يحمل خصوصيتها كأنثى كما يدعي. إن هذا التخصص يحمل الكثير من التلطي من ذوق ريب، وكان يمكن أن يعثر لو كان في زمن غير وقتنا الحاضر، ولكن بعد تشبع الوعي المعرفي للمرأة والرجل بما لا يقارن في أزمنة مضت، بات فيه الكثير مما لا يستماع، بل يبدو نشازاً في عصر حولة الأرض، وسباحة الفضاء.

وأنسام، هل ابتدع الرجل هذه الفكرة وأسارها عليها طسوق إليها تحبباً، أو هو يجل بما يتدعه من آثار أدبية عما يتماشى مع فستقوى الأدب الذي تقتلجه المرأة؟ ربما كان اتخاذه لهذا الموقف يعبر عن اندفاعه لكلا السبيلين.

وربما يعلن أيضاً أن المحاولة التسميية التي تقوم بها المرأة لإسقاط الاختيار من تلك التسميات، من أجل لم شمل الأدب العربي عما يخصه، ويبرزه من عمومية الأدب الإنساني، ربما يعزو ذلك إلى أنها تريد التثبيت بحباله.

قد يدفعه إلى ذلك الظن غروره ونظورته الفوقية إلى نفسه.

ولعله أطلق هذه التسمية (الأدب النسائي أو الأدب الأنثوي)، أو ما إلى غير ذلك من التخصص الذي يعزله في برج العاجي، بغرض استعلائه على إنسان أجبرته الظروف على الخروج طويلاً له، عندما كان العصر عصر الغاب والقوة العضلية لا العقلية هو من يحكم الموقف.

ولعله أيضاً يستكثر على ذلك الإنسان الذي ينسج تاريخه بالركوع المديد، كيف يجزئ هيمتالي بقامته محاولاً مطاولته، وربما أحياناً مجاوزته في ميدان من ميادين الحياة، تكون البراعة فيه تابعة من قدراته الخاصة ولا فضل لأحد عليه؟

ومع أن العلم أثبت أن التراء هي الأساس البيولوجي لحياة أنثوية مستمرة في قدرتها على البقاء في غنى عن الرجل، بعد ظهور عمليات استنساخ الإنسان الوشيك، إلا أن الرجل أطلق عليها الجنس الثاني، واختص نفسه بعبارة الجنس الأول، حتى الأمثلة مضطرت للإقلال من شأنها (كل رجل عظيم وراءه امرأة عظيمة) لا أدري لماذا لا تكون إلى جانبه، أو أمامه دائما مكانها الصفوف الخلفية، والأنتكى من ذلك أنه يقال من باب التكريم لها: عند ذكر مآثر من تقدمت خلفه.

بل ليت الأمر يقتصر على هذا، فمثل الزمن المفقود في القدم، كان غرور الرجل يصحبه في كل أعماله، فعندما ابتدعت اللغة ووضعت قواعدها وصفاتها وأحوالها، وضمائرها وأسماء إشارتها، جعلت المرأة مشاركة للحيوان والجماد في صير كل ما جمع منه وما أشبه إلى جمعه وما وصف منه في الجمع، مع كل الضمائر التي تستخدم للمراء، ماعدا الضمير (انت) لأن الحيوان لا يضطرب.

ها هي اللغة تقول:

مجموعة من الجمال/بدلا من/ مجموع الجمال/ مع/ إلى المفرد مذكر

هذه جمال/ بدلا من/ هؤلاء، جمال/ التي تجمع المؤنث والمذكر

كلاهما سريعة/ بدلا من/ كلاهما سريعون

هي جمال/ بدلا من/ هم جمال

وهكذا نواليك،

<http://ArchiveBeta.Sakhril.com>

أما الأساس الحقيقية في غرور الرجل، فهي في جمع المذكر السالم، والمؤنث المصالح، فالتاعدة تقول عن أولهما «ما دل على أكثر من اثنين صافقين» مهندسون - بناؤون ونقول عن ثانيهما «ما دل على أكثر من اثنين من لفظة واحد» شجرات - سيدات.

إذن صفة العقل القمتت بالرجل، وأبعد عنه كل ما يلحق مفردة من مشاركة مع جمع الحيوان أو الجماد، فهل ثمة انفراد أكثر من هذا؟ وغير ذلك مما لا يخص من اليعنس الذي لحق بالمرأة من الرجل.

والآن فهو يخترع لسمية لما تكتبه المرأة، يضمها من دون تصريح بعلان بأنه الأرب الأقل فنية لحدودية شموله، بادعاء كونه مشتركاً، إما بتجاريه الخاصة جدا كجنس آخر كما في تعريفه، أو في أحسن تقدير بالتفاعلات هذا الجنس المختلفة نوعا عما يمتلكه كما يعلن.

لذا فمبدآن كتابة التراء من واقع هذا التخصص لا يد إلا أن يكون مطلقا (بفعل أووئها)، ونتيجة لذلك لا بد إلا أن تكون التراء أقل مقدرة على العطاء في مناحي الفن من واقع الحال ذاته. وعندئذ لا يمكنها التجاوز أو التخيل بالتفاعل قادر على تعظيم ذلك الفعل والكتابة عن التفاعلات الرجل، بينما العكس صحيح معه، لأنه النموذج في القياس، أي أن الكاتب الرجل في

تطبيقات الدور في متوازيات الأعمال الروائية للمرأة والرجل

مقدومه أن يكتب عن الانفعالات العامة للإنسانية، وبالتالي فإن المرأة لا يمكن أن تكون مساوية وموازاة له في هذا المنهج.

إن هذا الأدب الذي يحمل الطابع الأنثوي أو الأدب النسائي أو غير ذلك من الأسماء كما يريد الرجل، لا يزيد عن أدب طغى بيد عقل غير ناضج، قد يكون صاحبه موهوباً أو غير موهوب، ولكنه على وشك البلوغ، لا يتجاوز هذه المرحلة أبداً بالنسبة إلى الأدب الذي يكتبه الرجل.

وفي الحقيقة، مهما بالغ الرجل في الاختلاء بنتائج المرأة، فهو لا يأخذ أدائها بجديّة كاملة كما لو كان رجل في موازاته.



هوامش البحث

- 1 رواية دوبر، صديقت، صفحة 121.
- 2 صفحة 155.
- 3 صفحة 123.
- 4 صفحة 158.
- 5 رواية اختراع الرجل، البائعة.
- 6 صفحة 37.
- 7 صفحة 65.
- 8 الصفحة السابقة نفسها.
- 9 صفحة 89.
- 10 صفحة 77.
- 11 صفحة 95.
- 12 صفحة 99.
- 13 صفحة 170.
- 14 صفحة 97.
- 15 صفحة 173.
- 16 صفحة 166.
- 17 صفحة 78.
- 18 صفحة 49.
- 19 صفحة 194.
- 20 صفحة 97.
- 21 صفحة 97.
- 22 صفحة 97.
- 23 رواية اختراع الرجل، البائعة.
- 24 صفحة 98.
- 25 صفحة 88.
- 26 صفحة 99.
- 27 صفحة 87.
- 28 صفحة 88.
- 29 صفحة 77.
- 30 صفحة 708.
- 31 صفحة 195.
- 32 صفحة 78.
- 33 الصفحة السابقة نفسها.
- 34 صفحة 190.
- 35 صفحة 777.





36	صفحة 700
37	صفحة 720
38	صفحة 89
39	صفحة 90
40	صفحة 80
41	صفحة 91
42	صفحة 92
43	صفحة 93
44	صفحة 97
45	صفحة 97
46	صفحة 98
47	صفحة 95
48	صفحة 98
49	صفحة 98
50	صفحة 174
51	صفحة 177
52	صفحة 99
53	صفحة 117
54	صفحة 99
55	صفحة 90
56	صفحة 99
57	صفحة 99
58	صفحة 18
59	صفحة 99
60	صفحة 99
61	صفحة 99
62	صفحة 99
63	صفحة 99
64	صفحة 15
65	صفحة 97
66	صفحة 97
67	صفحة 91
68	صفحة 99
69	صفحة 89
70	صفحة 81



71	صفحة 70
72	صفحة 71
73	صفحة 72
74	صفحة 73
75	صفحة 74
76	صفحة 75
77	صفحة 76
78	صفحة 77
79	صفحة 78
80	صفحة 79
81	رواية الدكتور الخرجي - الرومانسية
82	صفحة 81
83	صفحة 82
84	صفحة 83
85	صفحة 84
86	صفحة 85
87	صفحة 86
88	صفحة 87
89	صفحة 88
90	صفحة 89
91	صفحة 90
92	صفحة 91
93	صفحة 92
94	صفحة 93
95	صفحة 94
96	صفحة 95
97	صفحة 96
98	صفحة 97
99	صفحة 98
100	صفحة 99
101	صفحة 100
102	صفحة 101
103	صفحة 102
104	صفحة 103
105	صفحة 104



106	صفحة 88
107	صفحة 87
108	التبر إلى عدة دول التي تذهب إلى زيارتها منذ
109	صفحة 86
110	صفحة 84
111	صفحة 83
112	صفحة 82
113	صفحة 81
114	صفحة 80
115	صفحة 79
116	صفحة 78
117	صفحة 77
118	صفحة 76
119	صفحة 75
120	صفحة 74
121	صفحة 73
122	الصفحة السابقة نفسها - الصفحة الأولى من الكتاب
123	صفحة 72
124	صفحة 71
125	صفحة 70
126	صفحة 69
127	صفحة 68
128	صفحة 67
129	صفحة 66
130	الصفحة السابقة نفسها
131	صفحة 65
132	صفحة 64
133	صفحة 63
134	الصفحة السابقة نفسها
135	الصفحة السابقة نفسها
136	صفحة 62
137	صفحة 61
138	الصفحة السابقة نفسها
139	الصفحة السابقة نفسها
140	صفحة 60

ملف العدد	143
ملف العدد	144
ملف العدد	145
ملف العدد	146
ملف العدد	147
ملف العدد	148
ملف العدد	149
ملف العدد	150
ملف العدد	151



المراجع

معرفة وتطبيق لكتاب: الإجماع في الفقه الحديث (١٠)

(=) - معاني هذا العلم هي:

كتاب الإنباه في شعر الحدائق العوامل والمطالع
والبيت النابول: من الكتب التي تناقش القضية القومية
تقع في صلب العمل النقدي الخاص بعمل الشاعر
والشقي في آن واحد، كما تقع في جوهر الرامة العمل
الإيماني الحديث بشكل عام. صدر هذا الكتاب عن
المجلس الوطني للشعابة والقانون والآداب بالكويت
سلسلة عالم العربي، العدد 194، مارس ٢٠٠٢م،
والمؤلفة الدكتور عبد الرحمن السعود، نقد وإكاديمي
سعودي. أصدر العديد من الأبحاث والدراسات
للقضية القومية.

يعالج المؤلف في هذا الكتاب مسألة الإيهام في الشعر معالجة نقدية شمولية وذلك من خلال مقدمة وثلاثة أبواب، كان أولها معوامل الإيهام: تناول فيه الأبعاد الثقافية والعرفية للمصطلح وحركيته في إطار الثقافة والمذاهب الأدبية القربية، وانعكاسات المفهوم من خلال دراسته في ظروف تأثير الحدائق الشعرية العربية بالغرب، والتحولت الأساسية في مفهوم الشعر وبينته. أما الباب الثاني (مظاهر الإيهام) فقد ركز على دراسة القباب الدلالي ونشئته وإيهام العلاقات اللغوية كقطب محورية في هذا السياق، وفي الباب الأخير (آليات التأويل) بحث المؤلف أسس القراءة التأويلية، وعبر منها إلى عدد من آليات التأويل التي تتيح للناقد أو القارئ توسعاً أكثر عمقا وشمولية مع النص.

في عرضه التاريخي لسالة الفموش ويان جذورها في أدبنا العربي القديم. وإيضاح تاريخ الظاهرة في سياق الشعر العربي الحديث - الكلاسيكي ثم التفعلي - بتطوؤ المؤلف بما

١٠) مصدر القلب ضمن سلسلة دعام المعرفة، من العنصر الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت.

Downloaded from <http://ajphaphysiol.physiology.org/> by guest on September 11, 2012

النهضة العربية في الشعر

لونه مجموعة من الكتاب حول شعر عبدالوهاب البياتي ضمن كتاب صادر عام 1968م، أصلا مهما في هذا الصدد، وقد بذل المؤلف جهدا كبيرا في تكثيف العرض التاريخي تكثيفا جيدا، على الرغم من هوات بعض الكتابات المهمة السابقة عليه، وأضي كتاب الدكتور إحسان عباس المستقل حول شعر البياتي الصادر عام 1966م.

يقرر الناقد الدكتور القعود أن الغموض مستمر، لكنه ظاهرة أوجدتها الشعر الحديث معه، فلا بد أن يحيا ويميش عليها، ولعل أكثر ما يؤرق أصحاب هذه الكتابات، هو مستوى التعمية والانغلاق الذي وقف عنده كثير من القصائد الحديثة. وهذا مما دفع إلى استعمال مصطلح الإيهام بدلا من الغموض في عنوان الكتاب: فالغموض حسب التعريف اللغوي هو الخفاء والغامض هو الخفي. أما الإيهام ففيه معنى الخفاء والإشكال والإغلاق، وفي لسان العرب ملء بهم: أمر مبهم لا مثاق له، والمثلث الذي لا يعرف معناه، واستبهم الأمر: استغلق، والبهمة: المسألة المعضلة المشككة الشاقة. فلأن الدلالة في كثير من شعر الحداثة العربية المعاصرة تجاوزت مستوى الغموض إلى مستوى آخر أكثر خفاء وانغلاقا، ولأن كلمة «الإيهام» وفق تعريفاتها المعجمة تنوع هذا المستوى وتعمل عنه، فضل المؤلف استعمال «الإيهام» في العنوان بدلا من «الغموض».

ويبدو أنه - في ذلك - مارس انفتاحا متوجها كبيرا، الأمر الذي يتضح من سعة أفقه المنهجي والعرفي، لذلك نجده يقول: لم أقنع أن النظم منتج أو تاليد وأفكار مذهب نقدي معقد، لقد قدرت أن أتحول في المذاهب النقدية، وبخاصة الحديثة بحكم موضوع الدراسة.

في الجانب الأول (عوامل الإيهام) يبدأ بالحديث عن «الأيام الثقافية والعرفية» ليقرر أن الثقافة أهم آليات الإبداع الشعري وأدواته، ولا فعدت بالشاعر موهبته عن الشعر الأسيل التراجع، وفي النقد العربي الحديث نجد من النقاد (هز الدين إسماعيل) من ينتميه إلى هذه التاحية داعيا الشاعر المعاصر بحق إلى «أن يكون مثقفا بأوسع معاني الثقافة». والشعر المعاصر - عنده - محاولة لاستيعاب الثقافة الإنسانية بعام، وبطورتها وتحديد موقف الإنسان المعاصر منها. ولا يخلو الحديث عن هذه الدائرة من تطرق إلى دوائر الفكر والفلسفة والميتافيزيقيا والتصوف والأسطورة وغيرها من مشروبات ومجندات الخطاب الشعري العربي الحديث، بحيث تصبح هذه كلها من أسباب غموض للضمون الشعري أو إبهامه.

وهذا ينقلنا إلى الفصل الثاني الذي يناقش «المذاهب الأدبية الغربية وتأثر الحداثة الشعرية العربية بها» الأمر الذي فرض على الباحث الدخول في مسألة «التناقض» وآثارها من خلال دراسة منهجية «الحداثة وما بعدها» توصل منها إلى أن التناقض، إذن، والغموض سمتان للحداثة ابتداء من مفهومها وانتهاء بإبعاد هذا المفهوم ومحاولاته ومعطياته وبخاصة المعطيات الفنية والأدبية. وليس غريبا، بسبب هذا التناقض، أن تولي الحداثة شيئا ما اهتماما ثم تعود

الترقيعية، كالمشكل - مثلاً - فقد أولته العناية هي أول أمرها اهتماماً كبيراً ثم عادت فخرت به بعرض الحفاظ، ربما يفسر هذا بسمة أخرى في العناية تلك التي استلمت إرثها في هذه المجالات من المذاهب الرومانسية والرمزية والنادية والسريالية، وأضلفت إلى ذلك كله نظراتها الخاصة للإيمان والوجود بشكل عام. وأرى أن علاقة الشعر بالمعنوية ربما حازت نصيب الأسد في مسافة التأثير في شيفرة النص ومدى وضوحها.

وتحت عنوان «تحولات مفهوم الشعر وبنية» يأتي الفصل الأخير من الباب الأول مؤكداً أن بعثاً في العناية من خلال التماثل عن علاقاتها بالغرب أو بالشرق، وتشجيع رأي دون آخر لم يكن واقعاً في صلب الاهتمام. ومع ذلك فإنه لا بد من القول إن الرأي الأكثر إتصافاً وموضوعية هو القول إن حداثة الشعر العربي المعاصر ترجع إلى واقع المجتمع العربي نفسه، بما فيه من تحولات وتغيرات ومستجدات في حقل الاجتماع والسياسة والثقافة معاً.

وبعد عرضه للعوامل الإيهام في الشعر الحديث، بشكل فيه بعض الإسراف في السرد التاريخي، ينتقل إلى الباب الثاني (مظاهر الإيهام) منتقياً إياه بمظهر «الغيب الدلالي» الناجم عن أسباب هذه منها «غيب الموضوع» فلا يعرف القارئ عم يتحدث الشاعر، ولا فكرته التي يعالجها، وفي تقديره أن غيب الموضوع أو الفكرة الرئيسية من النص، يعني حضور أبرز أسباب الغيب الدلالي فيه، كما يعني في الوقت نفسه غياب أهم عناصر يستعين بها مستقبل النص على كشف أبعاده الدلالية، والمقصي في هذه الحالة يجعلها تحيل إليه لغة النص. وإنه النص نفسها تبدو معزولة عن السياق الموضوعي فلا يلقى أمام هذا المتلقي سوى الاجتهاد في تأويل المعنى، وفق آليات منهجية أو غير منهجية، بعد أن غاب الغرض أو الموضوع الشعري. وقد تعينت على الترافق أو التشرح طريقة ما تعين المتلقي على تلافي هذه الصدمة الدلالية، من خلال كشف بعض التواءات الاستعمال اللغوي ومحاولة فهم طبيعتها.

والسبب الثاني لغيب الدلالة هو «محاولة الشاعر لخلق تأثير شعري» ويبدو أن فكرة التأثير هذه قد بدأت، فيما يبدو، مع الرمزية وأصولها الفلسفية حين أنكر بعض الفلاسفة أي وجود للأشياء الخارجية، وإنما هي في نظرهم صور ذهنية لتعكس في مداركنا عن هذه الأشياء، التي لا تستمد وجودها إلا من هذا الصور الذهنية التي لدينا عنها أفكار سابقة. وإذا صنع هذا فكيف للغة - كما يتساءل الأرباب والشعراء الرمزيون بخاصة - القدرة على نقل حقائق الأشياء البينة، فهي لا تبدو كونها رموزاً لهذه الأشياء، وعلى هذا، فالحلقة لا تنقل معاني متعددة وإنما توحي. و«الآدب لا يسعى إلى نقل المعاني والصور المحددة وإنما يسعى إلى نشر العيون ونقل حالات تسمية من الكاتب إلى القارئ، أو على الإيهام بها».

أما السبب الثالث فهو «التجريد» ولعل البحث عن المطلق هو ما أوصل الشعر إلى الفن المجرد أو غير الموضوعي كما يقول كريستيجر. إلا أن المتعلق بعدم التحديد والتعميم،

التصنيف الروائي في حقل العبارة

وما لا يتحدد ولا يتعين لا يحضر، أي يغيب، ولهذا نجد أنه مع التجريد ينوب المضمون تماماً في الشكل «بحيث إن العمل الأدبي - تشكيلي أم أدبي - لا يمكن أن يقتصر لا كلياً ولا جزئياً، إلى شيء آخر غير ذاته». ومع التجريد، أتيح للشكل أن يتحرر من المضمون «بسبب غياب» إلى درجة أن أصبح الشكل مضمون نفسه، ويمثل المؤلف نص لأدونيس من قصيدة (كعباءة النرجس - حلم):

المرايا تصالّح بين الظلمة والليل

وحلف المرايا حشد يفتح الطريق

لأناليمه المندودة حشد يبدأ الحريق

في زگار العصور بأحيا نجمة الطريق

أما «الشعر الصافي» والشعر الصنعت» فهما نهاية التطاف في أسباب غياب الدلالة في الشعر. فالأول يمثل نقلة الشعر من الموضوعات، والثاني يمثل الأدب الذي لا يقول شيئاً. وبالإضافة إلى «غياب الدلالة» يأتي «التشتت الدلالي» ليعبر الفرق بين القصيدة العمودية، وخصوصاً في نموذجها الرومانسي، وما يتمتع به من وحدة عضوية، والقصيدة الجديدة التي تحتار بنيتها ودلالاتها بالتشظي الناتج عن انفجار الحدائق الشعرية نفسها، ويساهم في هذا التشتت عامل موضوعي آخر سماه المؤلف «الطوف» إذ قد تسوء الرابطة التواصلية بين الشاعر والقصة السياسية، أو بين البطلة الدينية. فيجثع الصوت الشعري صوب الدلالات البظنة، مما ينشئ جرباً من التفتية القوية، فتتفرق الصورة في الإنجاز، لأن الشاعر قد أوغل في الاحتجاب إشارة للسلامة. وأرى أن مسألة الطوف أو التفتية ينبغي ألا تصل بالنص إلى مرحلة التشتت الدلالي، وإذا حدث ذلك فإن التفتي بحاجة - والحالة هذه - إلى الاستعانة بمرجعية سياقية خارج النص. وهذا إجراء منهجي لا يتواءم مع منهجية الحدائق نفسها.

إن «أشكال التشتت» هي رأي الدكتور العمود عديدة منها تعدد الدلالة، ولا نهائيتها، وكثافتها، ومراوغتها، وإرجائها، إذ على ذلك إنشائها وتغريبها، وربما يلجأ الشاعر الخائف إلى تغيب الدلالة وإخفائها من خلال الصورة، أو من خلال المفردة داخل الشكل، وإذا كان هذا الاهتمام بالبنية الشكلية هو من تأثيرات الشكلانيين، كما قدرت، فهو من تأثيرات البنيويين أيضاً؛ فالبنوية تركز على أدبية الأدب، وتهتم بتناسق النص وأنظمته الداخلية، وكيفية تكوينها بدلا من دلالاته. وعلى هذا، فالخطاب الأدبي في منظور كل من الشكلانيين والبنيويين صياغة لغوية مقصودة لذاتها.

أما التغريب فعائد إلى التأثر بالمذهب الشكلي، إذ يريد الشكلانيون أن يغربوا الأشياء، باستطاعت الألفة عليها، من أجل أن يعيد إلينا هذا التغريب الغني وعينا بهذه الأشياء التي فرغت

من دلالاتها بفعل التصاقنا المتكرر بها حتى أصبحت موضوعات يومية مألوفة، ولأن الفن عندهم وسيلة لاكتساب خبرة بقلية الموضوع، فمحمود، من وراء هذا التفرير، إلى صعوبة فعل الإدراك ومداداً فعلية الإدراك والتلقي غاية جمالية في ذاتها، ويبدو ما تصعب ويطول أمدها تتجاوز وترقى.

ولعل «الإيهام في العلاقات اللغوية» هو المظهر الثالث «للتشتت الدلالي» وبما أن الشعر نشاط لغوي، فإننا نلق مع شعر الحدائق أمام لغة متوترة بسبب الكيفية التي صيغت بها، وأمام لغة معقدة بسبب عدم انتظام نسقها حتى تبدو متداخلة تصعب رؤيتها في شكل منتظم يسمح بالتسيبها الدلالي تبعاً لأنسيبها الأسلوبية، كما نحن أمام لغة تكثر إشارات الرمزية الغامضة. ولغة الشعر القديم تسرد العالم وواقعه وأشياء وأعدائه بوضوح وتعبير. أما لغة شعر الحدائق فهبت عن الخفي الغامض وغير المرئي وغير المحسوس، أي بحث عن المجهول.

وثاني فكرة «التجوير اللغة» سبباً من أبرز أسباب غموضها في الشعر، وذلك أن الرغبة في خلق لغة جديدة جاءت في طلي، في جو مقولة شغلت الشعراء والتقاد أيضاً، وهي مقولة «عجز اللغة أو قصورها» عن التعبير، وبخاصة عن مستجدات مضمونية لم تألفها اللغة ولم تعرفها من قبل، وعن تجربة معاصرة معقدة، ويتضافر مع ذلك كله ما يسميه المؤلف «بانخفاض المستوى التعوي» والواقع لشعر الحدائق بعد انخفاض في درجة التجوية فيه، وأن هذا الانخفاض أدى إلى إيهام في علاقات لغته فإيهام في دلالاتها وأدقها هو من شعرة الحدائق الذين تلبهم علاقات اللغة ودلالاتها في شعرهم لهذا السبب في كثير من الأحيان، كما أن «الجمع بين المتعارفات» من الأمور التي تزيد في درجة الإيهام في العلاقات اللغوية، وهذا لا يقتصر على إيهام علاقة مفردة بأخرى، أو تناظر بينهما، وإنما يتجاوز إلى إيهام علاقة الجمل أو الأسطر الشعرية بعضها ببعض، أو تناظرها بحيث تصبح أمام جمل أو أبيات من الصعب العثور على سياق ينظمها، فهي غائمة الدلالة، لنقرأ مثلاً، مقطوعة «الأمبالاة» لـ «شوقي البوشقرا»:

فرس الانبالاة يحكر للندبة

أوراني تبط الرشة

التبرخوة ذبح الحمار

السطوح ساكنة التين

الريح طوبلة القامة الزلوية القصاص فرقة

الوحدة

الضباب ضعيف النظر

القطار الضبر الحاني

إلى التخل إلى التخل

أما الصورة، فهي أكثر فنية إثارة للجدل في الشعرية المعاصرة، خاصة، وهي موضوع الموضوح والالتفات بخاصة، فبعضهم يرى أن قراءة الصورة تصل بالقارئ إلى إدراك الانسجام النفسي بين جزئيات تبدو متناقضة، ولغيرهم يرى أنها حين التطلع من العقل اليأس، وتدخل في «هاليز الحلم تصبح عصبية على القراءة والفهم، بعيدة عن أي منطق يربط بين أجزائها» واكتفى هنا بمثال سافه المؤلف من شعر محمد عفيفي منظر يقول:

الأرض - كالجثة بعد الدفن - ممتدة

أرخت هذا صفرا ووجها فارغا وحذبة

بالرعب معزولة

واستسلمت للزهر

في حجر شب مليء بالخل والأشجار

ويضاف إلى ذلك مسألة تسمى في النقد الحديث بـ «القصيدة البيضاء» أو الفراغات الحسوية سمنا أو كلاما غائبا مستوكنا عنه، تشكل حقيقة، أو واقع كونها «مساحة من جسد النص»، كما يعبر صلاح فضل، لكن هذه المساحة مفهومة.

ويبدو أن علامات التفرقة تم حشرها في منظومة إيهام العلاقات القوية، فإذا خلا التقطع الشعري منها أوقع التباسا في تماثله اللغوي، وهيا لعدة احتمالات أو صياغات قرائية مختلفة، وهي الباب الثالث (الأخير) «الغائب التأويل» يرى الباحث أن «القراءة التأويلية» مسألة صعبة، ولعل مما يهاجم إشكالية تلقي شعر الحدائق وقراءته هو أن عدم التواصل يأتي قصدا واعيا عند حدائقين يفكرون - كما يذهب محمد عبدالمطلب - بعيدا التواصل ولا يطرحونه هدفا شعريا، وما تعمل الشعرية الحدائية على توسيله إنما هو الغموض لا المعنى ولا اللغة، وهي تقديرة أهدأ، أن هذا الضلوع للمتلقي يستهدفه الحدائقون ويحاربونه عن اقتناع كامل بسبب كفرهم بعيدا التواصل أسلما.

ومن هنا تأتي الإجابة عن سؤال «لماذا التأويل؟» من خلال جعل القراءة التأويلية هي مرشدنا في هذه النهاية ما لم يبتعد النص عن الشعرية الحقيقية وإيهاماتها، مقترنا من الإغلاز والتعمية والسخط من القول، وشعر الحدائق التأويل، والقراءة التأويلية صالحة لهذا الشعر، لأن التأويل سمة مشتركة بينهما؛ فكما يأتي التأويل مقوما من أبرز مقومات شعر الحدائق يأتي أيضا، مقوما من أبرز مقومات التأويل، فهو (التأويل) أداة إبداعية من المبدع وأداة تأويلية مع المتلقي.

وهي سياق تحديد مفهوم التأويل ووظيفته، ذهب المؤلف إلى القول بأن التأويل هو «فن تفسير النصوص البهيمية» لكنه - كما قلت - مفهوم مبسط لا يعمل المعاني والضماني التي تعنى بها المفهوم طيلة مسيرته التاريخية، عند أن كان آلية التفسير النص الديني إلى أن أصبح آلية تفسير النصوص الإنسانية، بما فيها النصوص الأدبية، ثم إنه مع النصوص الأدبية وبخاصة

الفاصلة، ومع النظريات التقنية الحديثة وبخاصة مع التلغرافية ونظرية التلقي، تغدو التأويل بمزيد من المعاني والمضامين التي زادت قدرة وجراة على اقتحام النص واختراقه والتوغل في باطنه. فليس هذا مما أعطى له من مفاهيم تحاول توضيح مهمته ووظيفته عندما يتناول نصاً، وهي مفاهيم تفرق بينه وبين بعض القراءات مثل قراءة «الشرح» التي يمرضها «شوريف» ضمن ثلاث قراءات للنص، والتي لا تتجاوز سطح النص وتظهر معناه، ولا تضيف إليه جديداً، أو كما يعتبر عبدالله الغذامي عن هذه القراءة بأنها تكون بوضع كلمات بديلة للمعنى نفسه، أو تكون تكريراً ساذجاً يجتزئ الكلمات نفسها، وهي قراءة تسمى بتعليميتها، ولهذا - ولأنها لا تثرى النص بإضافة جديدة - فهي قراءة غير مبدعة تظل خارج ما أسماه الباحث «حدود التأويل» التي توصف بأنها إطار يسم بالشعور الفلق المتساقل الذي لا يفرض نفسه على النص بقدر ما يتأمله ويبنى من خلال هذا التأمل معناه، ويحمل مفهوم الحدس نحواً من حدة الذهن وسبق الخاطر إلى تصور الدلالة، كما يحمل شيئاً من معنى الظن والتخمين، لكنه التخمين المتمند على التأمل ولهذا ربما فُرق «بين» بين التفسير الموضوعي والتفسير التأملي المعتمد على الحدس. والحدس بهذا الشعور المتساقل المتأمل يختلف عن الانطباع الوجداني «الرومانسي» الذي يبدو مؤمناً بجاهزية المعنى وولفتنا من وضوحه وبشوره به، والحدس في التأويل الأسلوبى يعمل بوحى من

السمات الأسلوبية ووظائفها وسماتها الجمالية. أما «آليات التأويل» فهي المفاتيح الواجبة لبحث معناها لتحقيق تأويل أدبي مجدٍ وحقيقي، وهذا ما دعا الخراف إلى دراسة «الدلالة بوصفها إنتاجاً» فوجد أن من الضروري مناقشة الفرق بين المعنى والدلالة، فبيّن أن التضييق بين المعنى والدلالة، على أساس أن المعنى «لغوي» والدلالة خصوصية، يفتي بشكل ما، مع التضييق بينهما على أساس «الثبات» للمعنى والتغير» للدلالة، نقول هذا لناشياً مع ذهب عبدالله الغذامي إلى أن مقولة عبدالقاهر الجرجاني عن «المعنى ومعنى المعنى» هي تعبير بين المعنى في اللغة والدلالة في الأدب؛ فالمعنى، على هذا، هو المعنى اللغوي، ومعنى المعنى هو الدلالة الخصوصية. وهو معنى لغوي لأنه دلالة اللفظ وحده، والفهم من ظاهره حصصاً ففهم من الجرجاني، أما معنى المعنى فهو المستوى الثاني للمعنى، ويسميه الجرجاني «دلالة ثانية» فهو معنى «دلالة» أفضى بنا إلى المعنى الأول المفهوم من اللفظ وحده.

وبما أن الدلالة في الشعر من أقوى الاحتمالات، فهي في شعر الحداثة شيء واقع، إذ يمكن لنص شعري حدثي أن يقرأ أكثر من واحد، لكنهم سيخرجون قراءات مطلقة أي بدالات متعددة تسبب للقارئ الحيرة والثرثرة. ولعل هذا هو مما جعل الميسون يذهب إلى أن الغموض يمكن أن يعني التردد وعدم التخاذل القرار. كما يمكن أن يعني القصد إلى العديد من الأشياء، واحتمالية أن الإنسان أمر أو آخر أو الأمران معاً، كما قد يعني أن تكون للعبارة معانٍ عديدة، وهذا يدعو إلى ضرورة توفر «الكلمات» القرآنية لدى القارئ نفسه، ولعل مصطلح «ألف التوفيق»

السمة الزمنية معانيد الحياة

لهانس روبرت ياوس يمثل هذه الخبرة المتراكمة عند اللقفي بفعل تجربة الحياة ومعطياتها المادية والثقافية والحضارية والأدبية، وما يطرا لها من تغيرات وتحولات، هو هذا السياق الثقافي بعمقه والأدبي بخاصة، وما يحكمه من فهم فنية وجمالية ومضمونية تكوّن لكل قارئ افقه الخاص، أي معاييره الخاصة التي يبنى بها انسجام النص وتماسيكه دلالية، أي يؤوله. وتبدو هذه الخبرة المتراكمة بعد أن تتبلور، وتتفاعل عناصرها، هي ذلك الجهاز العقلي الذي يرى هولاب أنه واحد مما يشير إليه مصطلح أفق التوقعات، ذلك الذي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص.

ومن هنا لا بد للقارئ من مكونات تشكل افقه وكفائته التأويلية، وأولها الإقبال على قراءة الشعر الحدائي بشجاعة وثقة تساعدان على امتصاص ما يتعرض له متلقيه من صدمة أو فجأة بسبب ما فيه من مظاهر إيهام وانحراف عن مألوفه الشعري، إذا كان البعض يشعر بالازدراء وصداء تجاه النص الشعري الحدائي، فإن بعضا آخر ربما يشعر تجاهه بعقدة نقص. ولعل الإقبال عليه بشجاعة وثقة هي القدرة على فهمه وتأويله واستنتاج دلالة منه مما أحد الحلول المهمة لهذه العقدة، أو كما يقول هارتمان: يدخل القارئ إلى النص بصدق وإخلاص وقوة في هذه التهيئة من الدخول يصل إلى «رقصة النفس».

ومآليها يتعلق باللغة، فقد وقفنا على شيء مما أصاب لغة شعر الحداية العربية المعاصرة. وعرفنا أن تقنياتها هي هذا الشعر أصعب منها في الشعر القديم، وأكثر تعقيدا ليس بسبب مفرداتها، فهذه المفردات سهلة وأصبحت لا غرابة فيها، وإنما بسبب ما طرا على علاقاتها ومرجعياتها من تغير، وما طرا على أساليبها وتركيبها ونعوجها من ظواهر جديدة تعرض على القول إن لغة النص الشعري الحدائي صعبة التفسير حتى على يدي خبير لغوي.

وأخرها يمثل بثقافة القارئ، فقدر ما يمتلك القارئ من ثقافة، يعجز فهمه ويختمر ويتفاعل لينتج رعبا وسلوكا ورواية. وهذه الثقافة تضيق القراءة التأويلية، وتوجه توجها سليما، وتغري الفصيدة دلالية وجمالية، ومن دونها تعرف القراءة وتعمق الفصيدة، بل إن فقدان القارئ لهذه الثقافة أو ضلالتها، يسهم في فقدانه رغبة الإقبال، وربما شجاعته، على قراءة الشعر الحدائي.

ولعل أهمية هذا التفاعل هي القراءة التأويلية، وما يتجلى عنه من فعل قرائي، هو ما جعل «نورمان هولاند» يحدد التأويل بأنه تفاعل شخصي بين هوية القارئ الفريدة والنص، وتفاعل القارئ مع النص إنعام للخطر فيه، والنتيجة استئناس به واستعجاب، أو كما يقول جنداس: «لا يكون هناك ضجر»، وتفاعل القارئ مع النص هو الجانب الآخر لعملية التفاعل الشاملة التي نعدّها آلية من آليات القراءة التأويلية، وتقصّد «التفاعل بين النص والقارئ» هي شكل حوار متبادل لواقع بينهما. الأمر الذي يتطلب نوعيات خاصة من القراء، بل تصبح عملية التأويل بعد ذاتها معتمدة على سياق الخبرة المعرفية بشكل أكبر مما تقدمه شبكة العلاقات اللغوية نفسها، وهذه إشكالية تركها المؤلف دون أن يطور صياغة معينة لتصوره الخاص لها.